А. К. Лявонава

# СТАРАЖЫТНА-БЕЛАРУСКАЯ СКУЛЬПТУРА



# СТАРАЖЫТНА-БЕЛАРУСКАЯ
# СКУЛЬПТУРА

АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСКАЙ ССР
ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ

А. К. Лявонава

# СТАРАЖЫТНА-БЕЛАРУСКАЯ СКУЛЬПТУРА



Мінск
«Навука і тэхніка»
1991

ББК 85.133(2)
Л 97

Рэдактар
кандыдат мастацтвазнаўства М. М. Яніцкая

Рэцэнзенты
кандыдаты мастацтвазнаўства Э. І. Вецер,
М. Ф. Раманюк, В. Ф. Шматаў

Фотаздымкі выкананы
М. П. Мельнікавым, У. Ф. Варварыным,
Г. Л. Ліхтаровічам, Я. М. Сахутам

Лявонава А. К.
Л 97 Старажытнабеларуская скульптура.— Мн.: Навука і тэхніка, 1991.— 208 с.: іл.
ISBN 5-343-00155-6.
Леонова А. К. Древнебелорусская скульптура.

Прытрымліваючыся гістарычнай храналогіі, аўтар паслядоўна раскрывае складаны і супярэчлівы працэс развіцця старажытнабеларускай скульптуры, перадумовы яе ўзнікнення. Разглядае жанрава-відавыя формы скульптуры і іх мастацка-стылявыя асаблівасці. Вялікую ўвагу ўдзяляе манументальна-дэкаратыўным алтарным комплексам, якія захаваліся на тэрыторыі Беларусі. Кніга ілюстравана.

Разлічана на мастакоў, мастацтвазнаўцаў, усіх, хто цікавіцца гісторыяй мастацкай культуры Беларусі.

Л $\frac{4903030000-95}{M316(03)-91}$ 152-89 ББК 85.133(2)

Придерживаясь исторической хронологии, автор последовательно раскрывает сложный и противоречивый процесс развития древнебелорусской скульптуры, предпосылки ее возникновения. Рассматривает жанрово-видовые формы скульптуры и их художественно-стилистические особенности. Большое внимание уделяет монументально-декоративным алтарным комплексам, сохранившимся на территории Белоруссии. Книга иллюстрирована.

Рассчитана на художников, искусствоведов, всех, кто интересуется историей художественной культуры Белоруссии.

ISBN 5-343-00155-6 

# Уводзіны

Скульптура — адзін з найстаражытнейшых відаў мастацкай творчасці — на працягу свайго існавання цесна звязана з актуальнымі задачамі ідэалагічнага жыцця, эстэтычнымі запатрабаваннямі часу і народа. Яна мае шматвяковыя традыцыі і высокамастацкі ўзровень помнікаў, якія і сёння ўражваюць глыбокай змястоўнасцю, разнастайнасцю і арыгінальнасцю пластычных рашэнняў, майстэрствам выканання. У той жа час творы скульптуры з'яўляюцца своеасаблівымі бытавымі помнікамі, паколькі на працягу стагоддзяў у іх знаходзілі адлюстраванне сацыяльныя, эстэтычныя і этычныя ўяўленні беларускага народа. Таму без ведання яе лепшых узораў, без вывучэння пластычнай культуры мінулага нельга глыбока разумець мастацкую спадчыну і творча выкарыстоўваць яе для развіцця сучаснага выяўленчага мастацтва.

Старажытнабеларуская скульптура вельмі разнастайная па відах і жанрах, матэрыялах і тэхніках іх апрацоўкі. Яна прадстаўлена і творамі дробнай пластыкі з каменя, косці, металу, і манументальнай алтарнай скульптурай з дрэва і стука, і мемарыяльнай пластыкай з мармуру, пясчаніку, каменя. Выкананы гэтыя творы ў тэхніках круглай скульптуры, барэльефнай і гарэльефнай разьбы.

У складанай гісторыі развіцця беларускай скульптуры важнае месца належыць дробнай пластыцы, якая атрымлівае значнае развіццё ў старажытнарускі перыяд. Менавіта ў гэты час закладваліся асновы і фарміраваліся мастацка-стылістычныя асаблівасці пластыкі, якая з'явілася трывалай асновай для далейшага развіцця беларускай скульптуры.

З узмацненнем палітычных, эканамічных і культурных кантактаў з краінамі Заходняй Еўропы вялікае месца пачынае адводзіцца манументальнай алтарнай скульптуры. Сярод яе выключная роля належыць драўлянай пластыцы, вельмі распаўсюджанай у Беларусі, дзе дрэва з'яўлялася, бадай, самым даступным матэрыялам і суправаджала чалавека на працягу ўсяго яго жыцця, літаральна ад калыскі да намагільнага крыжа. Стваралі яе ў асноўным таленавітыя народныя разьбяры, творчасць якіх адзначана дэмакратычнымі тэндэнцыямі.

Высокімі мастацкімі якасцямі вызначаецца і мемарыяльная скульптура, росквіт якой назіраецца ў XVI — першай палове XVII ст. Выконваліся гэтыя помнікі прафесійнымі майстрамі з Італіі і краін Паўночнай Еўропы, якія не толькі прыносілі перадавыя дасягненні заходнееўрапейскага мастацтва, але засвойвалі і творча перапрацоўвалі мясцовыя традыцыі. Разнастайныя па кампазіцыйных і пластычных вырашэннях, гэтыя помнікі ўяўляюць сабой адну з яркіх старонак гісторыі беларускай пластыкі.

Геаграфічнае становішча Беларусі на мяжы двух культурна-гістарычных традыцый — усходне- і заходнееўрапейскай — стварыла арыгінальныя ўмовы для развіцця беларускай скульптуры, дзе знайшлі яскравае адлюстраванне яе сувязі з заходнееўрапейскімі мастац-

кімі стылямі, а таксама складаныя ўзаемасувязі з культурай суседніх народаў. Усё гэта спрыяла развіццю самабытнага мастацтва, адзначанага непаўторнасцю і своеасаблівасцю, і ў той жа час абумовіла шмат агульнага ў культуры Беларусі і суседніх з ёй народаў. Пастаянны абмен эстэтычнымі каштоўнасцямі паміж народамі садзейнічаў узаемаўзбагачэнню іх культур. Так, вядома, што беларускае мастацтва аказала пэўны ўплыў на рускае, што яскрава пацвярджае дзейнасць беларускіх рамеснікаў у Маскоўскай дзяржаве ў XVII ст. Яны прынеслі туды новы мясцовы варыянт барочнай разьбы — «беларускую рэзь», якой аздаблялі палацы і храмы многіх рускіх гарадоў. Але творчыя кантакты існавалі і раней. Яшчэ ў XVI ст. у Маскоўскай дзяржаве было вядома некалькі скульптур беларускіх майстроў. Гэтыя творы адыгралі вялікую ролю ў станаўленні рускай скульптуры. Плённымі былі і ўзаемасувязі з Польшчай, Літвой, Украінай, якія спрыялі развіццю культур гэтых народаў.

На тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага ў XVI—XVIII стст. працавала мноства замежных майстроў з Італіі, краін Паўночнай Еўропы, Германіі, якія ўнеслі значны ўклад у развіццё надмагільнай скульптуры, медальернага мастацтва. Відавочна, што іх творчасць неаддзельна ад мастацтва як беларускага, так польскага і літоўскага народаў. Вельмі важным пры ацэнцы творчасці гэтых майстроў з'яўляецца прынцып канкрэтна-гістарычнага падыходу, ігнараванне якога прыводзіць да скажэння гістарычнай праўды і супярэчыць навуковай аб'ектыўнасці.

З павышэннем ідэйнага і культурнага ўзроўню беларускага народа паглыбілася яго цікавасць да сваёй гісторыі, творчай спадчыны, у тым ліку да выяўленчага мастацтва і яго традыцый, якое пакуль што вывучана недастаткова.

Праўда, па некаторых відах і жанрах выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва напісаны манаграфіі, чаго нельга сказаць аб скульптуры: на сённяшні дзень мы можам прыгадаць толькі больш-менш грунтоўныя артыкулы, прысвечаныя скульптуры дарэвалюцыйнай Беларусі. Мабыць, больш даследавана пластыка заходніх зямель Кіеўскай Русі, якая разглядаецца ў кантэксце развіцця матэрыяльнай культуры старажытнабеларускіх гарадоў у працах сучасных беларускіх і рускіх археолагаў і мастацтвазнаўцаў [1]. Што ж датычыць іншых гістарычных эпох, то дарэвалюцыйныя вучоныя ў лепшых выпадках абмяжоўваліся ўпамінаннем аб наяўнасці скульптуры ў каталіцкіх і уніяцкіх храмах [2].

Планамернае і сістэматычнае вывучэнне беларускага мастацтва пачалося толькі пасля Кастрычніка. Паказальная дзейнасць піянера беларускага мастацтвазнаўства М. Шчакаціхіна — аўтара фундаментальных прац па гісторыі беларускай архітэктуры і гравюры. Яго заўвагі аб скульптуры змешчаны ва ўступным артыкуле да каталога выстаўкі 1925 г., дзе падкрэслена самабытнасць беларускай пластыкі, высокае майстэр-

---

[1] Штыхаў Г. В., Захарэнка П. М. Старажытныя скарбы Беларусі. Мн., 1971. 23 с.; Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли. IX—XIII. Мн., 1978. 159 с.; Ён жа. Древний Полоцк. IX—XIII вв. Мн., 1975. 135 с.; Пуцко В. Г., Штыхаў Г. В. Скульптура і дробная пластыка // Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Мн., 1987. Т. 1. С. 97—107; Леонова А. К. Каменная пластика Полоцкой земли XII — начала XIII в. // Исторические традиции духовной культуры народов СССР и современность. Киев, 1987. С. 160—166; Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. М., 1983. С. 5—7, 44—46, 141—145.

[2] Полоцко-Витебская старина. Витебск, 1916. Кн. 1. С. 40; Миловидов А. И. Церковно-строительное дело в Северо-Западном крае. Вильна, 1913; Красовицкий П. Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение. Витебск, 1911.

ства яе выканання [3]. Упамінанні аб асобных скульптурах, якія знаходзяцца за межамі Беларусі, сустракаюцца ў манаграфіях А. І. Някрасава і М. С. Кацара, артыкуле І. І. Пляшанавай [4]. Дзейнасць беларускіх разьбяроў у Рускай дзяржаве ў XVII ст., якія прымалі актыўны ўдзел у пабудове і ўпрыгожванні храмаў і палацаў, разгледжана ў працах рускіх і беларускіх даследчыкаў [5]. Значную навуковую цікавасць уяўляе альбом «Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў» [6]. Аўтар рупліва сабраў каштоўны выяўленчы матэрыял, узбагаціў яго бібліяграфічнымі крыніцамі. Уступны артыкул дае ўяўленне аб асноўных этапах развіцця скульптуры Беларусі адзначанага перыяду, яе стылістычных асаблівасцях. Публікацыі, якія з'явіліся ў апошнія гады ў перыядычных выданнях і зборніках, даюць каштоўны матэрыял для характарыстыкі старажытнабеларускай скульптуры, выкананай у розных матэрыялах, вывучэння яе асобных відаў і жанраў [7]. Вельмі сціслыя звесткі пра мемарыяльныя комплексы, узведзеныя на тэрыторыі Беларусі, аб замежных архітэктарах і скульптарах, якія працавалі на беларускіх землях, сустракаюцца ў працах польскіх даследчыкаў [8].

Такім чынам, кароткі агляд друкаваных крыніц дае падставу сцвярджаць, што многія пытанні развіцця старажытнабеларускай скульптуры яшчэ далёка не вырашаны. Не разгледжаны эвалюцыя, тэндэнцыі і заканамернасці яе развіцця, мастацкая адметнасць, выяўленчая спецыфіка, у той час як яе лепшыя помнікі даюць багаты і разнастайны матэрыял для характарыстыкі грамадскай думкі і эстэтычных поглядаў, творчых пошукаў майстроў. Дадзеная манаграфія, па сутнасці, з'яўляецца першай спробай даследавання шляхоў развіцця старажытнабеларускай скульптуры, вы-

---

[3] Каталог Усебеларускай мастацкай выстаўкі. Мн., 1925. С. 6—7.

[4] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. Мн., 1937. С. 206—209; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. 201 с.; Плешанова И. И. Два резных деревянных образка в собрании Русского музея // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1979. С. 209—218.

[5] Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957. 61 с.; Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М., 1934; Бяссонаў С. В. Беларускія мастацкія майстры ў Маскве XVII стагоддзя // Весці АН БССР. Адцз. грамад. навук. Сер. гіст. 1947. № 1.

[6] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў [Альбом] // Аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1983. 231 с.

[7] Леонова А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. Мн., 1977. С. 7—27; Яна ж. Некаторыя пытанні развіцця беларускай культавай драўлянай скульптуры XVII — першай палавіны XVIII ст. // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1970. № 4; Яна ж. Старажытнабеларуская драўляная скульптура [Буклет]. Мн., 1985. 16 с.; Яна ж. Скульптура XIV—XVI стст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 214—229; Яна ж. Скульптура XVII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 71—81, 178—188; Сахута Я. М. Беларуская народная скульптура [Буклет]. Мн., 1981. 8 с.; Вецер Э. І. Драўляная скульптура // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1972. № 1. С. 53—55; Мар'янкоў В. К. Гжэгаж // Мастацтва Беларусі. 1986. № 1. С. 30—34; Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю ранняга барока // Помнікі старажытнабеларускай культуры. Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 66—70; Ён жа. Манументальна-дэкаратыўная разьба XVII ст. з Нясвіжа // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 60—67; Філіпаў В. В. Скульптура перыяду ракако ў Беларусі // Помнікі старажытнабеларускай культуры. С. 70—76; Ён жа. Скульптура XVIII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 296—309; Гаршкавоз В. Д. Інтэр'ер слонімскага храма бернардзінак — помнік віленскага барока // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мн., 1989. С. 57—61.

[8] Lopacinski E. Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim. Wilno, 1946; Morelowski M. Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia. Wilno, 1940; Lorentz S. Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku. Warszawa, 1937.

яўлення яе характэрных рыс, спецыфічных асаблівасцей.

Манаграфія ахоплівае даволі шырокі перыяд (XII—XVIII стст.), што прадыктавана самім характарам даследуемага матэрыялу, імкненнем паказаць перадумовы ўзнікнення, станаўлення і развіцця старажытнабеларускай скульптуры. Некалькі пашыраны храналагічныя рамкі пры аналізе народнай драўлянай пластыкі, для якой характэрна традыцыйнасць тэматыкі і сістэмы выяўленчых сродкаў.

Даследаванне старажытнабеларускай скульптуры — справа даволі цяжкая, бо шмат помнікаў беззваротна страчана, асабліва твораў драўлянай скульптуры, многія з якіх знішчылі пажары, войны, а часам проста невуцтва і абыякавасць.

Нельга не адзначыць таксама і беднасць калекцый у музеях рэспублікі, асабліва раённых і абласных. Бадай, больш-менш поўныя калекцыі знаходзяцца ў Дзяржаўным мастацкім музеі БССР і Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР, але і там адсутнічаюць многія творы, якія характарызуюць ранні этап развіцця беларускай скульптуры. (Вядома, што яны захоўваюцца ў музеях РСФСР — Ленінградзе, Іванаве і інш.)

Значную цяжкасць пры напісанні манаграфіі ўяўляла атрыбуціраванне твораў беларускай пластыкі. Асноўным і рашаючым у яе датаванні з'яўляўся прынцып стылістычнага аналізу зместу і формы, а таксама параўнальнага аналізу з пластыкай суседніх народаў, што дазволіла выявіць асаблівасці беларускай скульптуры. Адносна лёгка былі атрыбуціраваны творы, якія мелі характэрныя асаблівасці пэўных мастацкіх стыляў — готыкі, рэнесансу, барока. Але ў невялікіх храмах, што знаходзіліся далёка ад буйных цэнтраў, скульптура несла на сабе вельмі аддалены ўплыў заходнееўрапейскіх стыляў, а ў работах мясцовых майстроў яны своеасабліва інтэрпрэтаваліся. Тут вялікі ўплыў на скульптуру аказалі нацыянальныя традыцыі мясцовай разьбы, якія сфарміравалі яе стыль і аблічча.

Амаль усе творы беларускай скульптуры ананімныя, без подпісаў і манаграм, што ўяўляе таксама істотную цяжкасць пры яе вывучэнні. Гэта датычыцца ўсіх відаў і жанраў скульптуры — культавай і свецкай, пластыкі дробных форм і манументальных твораў, выкананых у камені, дрэве або стука.

Пры вывучэнні старажытнабеларускай скульптуры мы прыцягвалі матэрыялы і іншых навук, бо без выкарыстання плёну працы гісторыкаў, археолагаў, літаратуразнаўцаў, філосафаў немагчыма вырашэнне пытанняў генезісу беларускай пластыкі, яе характэрных рыс, мастацка-стылістычных асаблівасцей. Шырока прыцягваліся і матэрыялы пошукавых экспедыцый аддзела старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР, у якіх прымаў удзел і аўтар. У экспедыцыях былі выяўлены і навукова апісаны помнікі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, мемарыяльнай і станковай скульптуры. Акрамя таго, шырока выкарыстоўваліся матэрыялы музейных збораў — Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР, Дзяржаўнага мастацкага музея БССР і некаторых іншых.

Манаграфія не прэтэндуе на вычарпальнае рашэнне пастаўленых праблем, бо ў гісторыі беларускай скульптуры яшчэ вельмі многа белых плям, якія ўтварыліся ў выніку знікнення многіх архітэктурных збудаванняў, інтэр'еры якіх былі ўпрыгожаны скульптурай, аб чым сведчаць літаратурныя і архіўныя крыніцы. І сёння яшчэ актуальнай з'яўляецца задача выяўлення фактычнага матэрыялу, увядзення ў навуковы ўжытак невядомых помнікаў скульптуры, вывучэння творчасці найбольш вядомых майстроў.

# ПЛАСТЫКА СТАРАЖЫТНАРУСКАГА ПЕРЫЯДУ



Вытокі беларускай скульптуры ў глыбокай старажытнасці. Іх можна прасачыць у шматлікіх жаночых фігурных і арнаментальных упрыгожаннях, гліняных, касцяных і драўляных фігурках, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі. Найбольшая колькасць рэчаў першабытнага мастацтва зберaглася на неалітычных і раннебронзавых стаянках. На стаянцы каля в. Асавец Бешанковіцкага раёна знойдзены шэраг зааморфных фігурак. Сярод іх — выява птушкі, магчыма, качкі, выразаная з расшчэпленага дзікавага ікла; аб'ёмная галоўка птушкі, дзе падрабязна перададзены ўсе дэталі. Добра дастасавана да формы рога фігурка лася, у якога безыменны творца падкрэсліў напружанасць і моц. А ў выяве змяі, выразанай з рога, цела пакрыта перакрыжаваным арнаментам, што імітаваў малюнак яе скуры. На змяі — выступ з адтулінай: выява была амулетам. Усе фігуркі статычныя, толькі плаўныя контуры ўтвараюць пукатасці, якія падкрэсліваюць унутраную дынаміку.

Скульптурнае майстэрства старажытных разьбяроў праявілася не толькі ў зааморфнай, але і ў антрапаморфнай пластыцы, хаця выявы чалавека сустракаюцца значна радзей. Найстаражытнейшай выявай на тэрыторыі Беларусі з'яўляецца статуэтка жанчыны, знойдзеная ў 1935 г. археолагам К. М. Палікарповічам на тэрыторыі Верхняга Падняпроўя пры раскопках палеалітычнай стаянкі каля в. Елісеевічы[1]. Статуэтка выразана з біўня мамантa, яе даўжыня 15 см. Захаваўся толькі торс, які пераходзіць у масіўныя ногі. Ён мае падоўжаныя, некалькі ўзбуйненыя прапорцыі. Безыменны майстар, падкрэсліваючы спецыфічна жаночыя формы, выяўляе біялагічны пачатак у чалавеку. Жаночыя палеалітычныя скульптуры мелі культавы характар, яны ўвасаблялі жанчыну-прамаці, прадаўжальніцу роду, ахоўніцу агнішча.

Выявы жанчыны, якія дамінавалі ў палеаліце, змяняюцца ў позненеалітычным мастацтве на мужчынскія, што сведчыць аб важнай ролі паляўнічага і пастуха, якая значна ўзрасла ва ўмовах зараджэння родавых калектываў.

Калі параўнаць палеалітычныя выявы з неалітычнымі, то можна адзначыць, што ў апошніх вялікая ўвага стала надавацца не фігуры, якая падаецца вельмі схематычна, а галаве, твару з яго канкрэтнымі і характэрнымі рысамі. У перадачы твараў выканаўцы дасягалі значнай выразнасці і рэалізму.

Археолагам М. Чарняўскім пры раскопках неалітычнай стаянкі каля Асаўца была знойдзена статуэтка мужчыны, выразаная з дрэва цвёрдай пароды, якая мае даўжыню 9,5 см[2]. Ніжняя частка фігуры адламана. Рук няма, корпус перададзены вельмі схематычна. Твар прадаўгаваты, знізу крыху звужаны. Глыбокія вачніцы з закругленымі краямі, апушчаныя куткі вуснаў, трохі пры-

[1] Поликарпович К. М. Палеолит Верхнего Поднепровья. Мн., 1968. С. 117.

[2] Чарняўскі М. М. Вобраз чалавека ў найстаражытным мастацтве // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1973. № 4. С. 24—26.

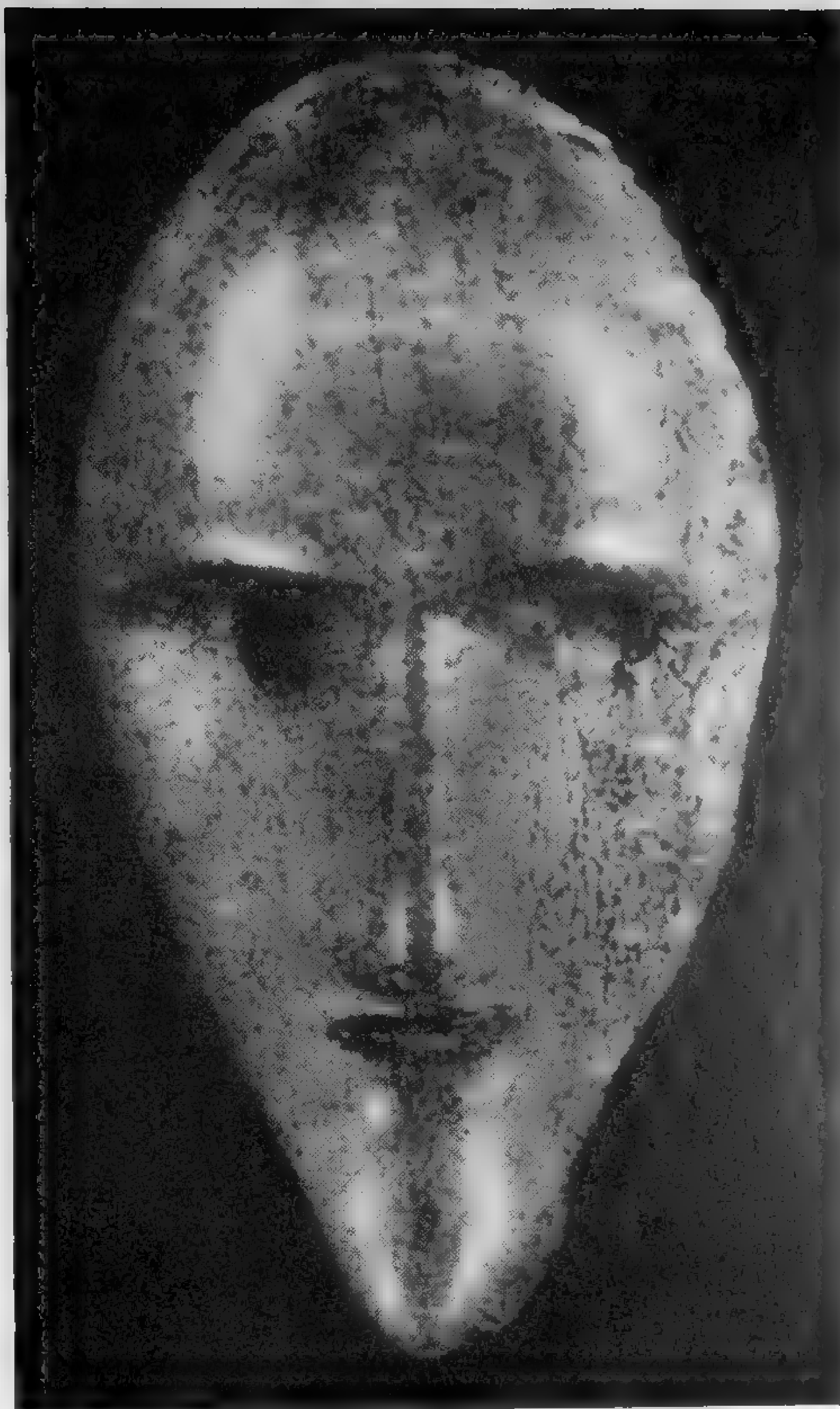
плюснуты нос са слаба выяўленым пераноссем, доўгая, крыху тоўстая шыя. М. Чарняўскі выказвае думку, што хутчэй за ўсё гэта абагульнены вобраз міфічнага героя ці духа, які выяўляў рысы суплямеңнікаў скульптара — воінаў і паляўнічых еўрапеоіднага аблічча.

На той жа стаянцы была знойдзена таксама галава ад статуэткі мужчыны, выразаная з косці, якой няма аналогіі ў тагачасных помніках Усходняй Еўропы. Твар мужчыны, вельмі звужаны кнізу, заканчваецца востраї бародкай, лоб высокі, пакаты, шчокі плоскія, прамы доўгі нос, глыбокія вачніцы з прасвідраванымі конусападобнымі ямкамі-вачамі, злёгку выяўленыя, сфарміраваныя папярэчнай парэзкай вусны. Профіль акрэслены пругкай лініяй. Хаця гэта і вышэйназваная скульптуры ствараюць вобразы рознага эмацыянальнага і ўзроставага стану, тым не менш абедзве яны даюць абагульненыя выявы старадаўніх жыхароў беларускага Паазер'я.

Зааморфныя і антрапаморфныя выявы мелі для нашых продкаў у першую чаргу культавае прызначэнне: звяры і птушкі з'яўляліся атрыбутамі паляўнічай магіі, рэчавым адлюстраваннем рэлігійных вераванняў, выявы людзей маглі быць вобразамі нейкіх духаў або героямі міфаў. Усе яны — сведчанне развітых мастацкіх уяўленняў і густаў нашых продкаў, выдатнага адчування імі прапорцый і аб'ёмаў, умення перадаць іх у матэрыяле.

Уяўленне аб скульптуры ў найстаражытнейшым мастацтве будзе няпоўным, калі не адзначыць тыя нешматлікія знаходкі антрапаморфных ідалаў, што знойдзены на тэрыторыі Беларусі. Яны ствараліся ў гонар багоў або ў памяць аб людзях, якія карысталіся пры жыцці славай і павагай,— князях, воінах, чараўніках.

Пантэон язычніцкіх багоў быў даволі значным. Галоўнае месца ў ім адводзілася тым багам, ад якіх у першую



*1. Статуэтка. Неаліт. Фрагмент. МСБК АН БССР*

чаргу залежаў дабрабыт земляроба: багі сонца і агню, вядомыя пад назвамі Дажбог, Купала, Ярыла, Хорс, грому і маланкі — Пярун і г. д. Акрамя іх існавала яшчэ вялікая колькасць дробных багоў, якія мелі параўнальна невялікі арэал шанавання і ў агульнарускі пантэон не ўваходзілі, паколькі займалі другараднае месца ў сістэме мясцовых рэлігійных уяўленняў. Так, у язычніцкай міфалогіі беларусаў богам агню, апекуном рамяства лічыўся Жыжаль, багіняй жыцця і ўрадлівасці — Жыва,

богам холаду — Зюзя, багіняй вясны і жаночага хараства — Лёля, богам вятроў — Стрыбог, багіняй урадлівасці і дабрабыту — Цёця, багіняй міру і парадку — Лада. Е. Анічкаў вызначае два тыпы багоў. Адзін — дзяржаўныя ваенныя багі на чале з Перуном, якіх ён звязвае з дружына-княжацкім асяроддзем. Яны мелі ўскосныя адносіны да народных культаў. Сапраўднымі божаствамі Старажытнай Русі Е. Анічкаў лічыць розных добрых і злых духаў — лесавікоў, дамавых, нячысцікаў і таму называе іх агульнанароднымі [3]. Язычніцкія вераванні трымаліся працяглы час пасля прыняцця хрысціянства, а на Палессі нават і ў XIX ст. існавала вера ў добрых і злых духаў. Так, на думку палешукоў, на чале апошніх стаіць бес, за ім ідуць хапка, дзідка, упыр, хатні дзідка, лесавік, людавік, вадзяны і балотны дзідка, дзева маравая. Другую ступень у гэтай іерархіі займаюць ваўкалакі і іншая погань. Палешукі ўсялякімі спосабамі імкнуліся задобрыць злых духаў. Так, вадзяным і балотным дзідкам, якія рвуць у рыбакоў сеці, кожны з іх аддаваў па рыбцы альбо па раку. Гаспадыні імкнуліся дагадзіць хатнім дзідкам, трымалі прыпечак у чыстаце, каб яны не пэцкалі памялом адзенне [4].

Багі язычніцкага пантэона да прыняцця хрысціянства ўладарылі паўсюдна. Звычайна ідалы ставіліся на ўзгорках або на берагах рэк: «и нача княжити Володимиръ в Киеве единъ, и постави кумири на холму вне двора теремного Перуна деревяна, и главу его сребрену, а усъ златъ, и Хорса, Дажьбога, и Стрибога и Мокошь и жряху имъ, наричуще я боги» [5]. З апісання бачна, што знешні выгляд усіх ідалаў адзіны — чалавекападобны. У Гусцінскім летапісе аб гэтым гаворыцца непасрэдна: «вопервых, Перконосъ, си есть Перунъ, бяше у нихъ (усходніх славян) старейший бог, создан на подобие человече, ему же в руках камень многоцветный аки агнь...» [6]

Ідалы рабіліся з розных матэрыялаў: «Идолъ Зухія золотой, Марумара — каменный, а бог Иоавъ дѣланъ отъ древа и отъ сребра пованъ и дѣланы руками и в древе секирою и ножем» [7]. У асноўным яны ўсё ж былі з дрэва, што пацвярджаецца наступнымі данымі: хрысціянін, сын якога быў асуджаны на ахвяру ідалам, кажа пасланцам: «не суть то бози, но древо днесь есть, а утро изънѣеть, не ѣдять бо, ни пьють, ни молвятъ, но суть дѣлашъ рукам въ деревѣ» [8]. Тую ж думку выказалі вялікаму князю Уладзіміру каталіцкія прапаведнікі: «бози ваши древо суть». Прыняўшы хрышчэнне, Уладзімір загадаў нізвергнуць куміры: «овы осѣчи, а другіе огневи предати» [9], а Перуна прывязаць да конскага хваста і сцягнуць у Днепр.

Цікавай з'яўляецца манументальная фігура ідала, знойдзеная ў 1963 г. у Шклове, на беразе р. Серабранкі. Высечана яна з пясчаніку, мае даўжыню 1,2 м і вагу 250 кг. Скульптура цыліндрычнай формы, моцна абагульненая. Ніжняя частка яе апрацавана даволі грубым рубячым інструментам, са спіны крыху абчасана. Калі ўлічыць, што ідалы ствараліся не толькі ў гонар багоў, але і памёршых правадыроў, то шклоўская скульптура, відаць, не з'яўляецца

---

[3] Аничков Е. В. Язычество и Древняя Русь. СПб, 1914. С. 346.

[4] Büttner W. Zabytki pogaństwa na Polesiu // Kłosy. 1890. N 1282. S. 60—61.

[5] Повесть временных лет. М.; Л., 1960. Ч. 1. С. 56.

[6] Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Харьков. 1906. Т. 2. С. 41.

[7] История русского искусства: В 9 т./Под ред. И. Грабаря. М., 1915. Т. 1. С. 27.

[8] История русского искусства/Под ред. А. Новицкого. М., 1903. С. 15.

[9] Там жа.

*2. Шклоўскі ідал. X ст.*
*ДМ БССР*



выключэннем. Яе форма, якая захоўвае прыродныя абрысы драўлянага слупа, своеасаблівая тэхніка выканання сведчаць аб тым, што майстру больш звычнай была разьба па дрэву. Наогул ідалы ўяўлялі сабой «статуі ў выглядзе... усюды аднолькавага ў сваім сячэнні слупа» [10]. Строгая вертыкаль формы нагадвала ствол дрэва, у які арганічна ўпісвалася фігура чалавека.

Зразумела, што не толькі імёны скульптараў, але і дакладны выгляд багоў цяжка ўстанавіць, хаця, напрыклад, у «Слове аб палку Ігаравым» вятры, «унукі Стрыбога», уяўляліся з крыламі, а нейкая дзева «Крыўда» — з крыламі лебедзяў [11].

---

[10] Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М., 1970. С. 109—110.

[11] Зап. Отд-ния рус. и слав. археологии имп. Рус. археол. о-ва. Пг, 1903. Т. 5. С. 203.

Фігуры ідалаў, відаць, адыгрывалі пэўную ролю і ў пахавальнай абраднасці старажытных славян. Вось як аб гэтым сведчыць арабскі пасланнік каліфа Муксдзіра Ібн-Фоцлан, які бачыў рускіх купцоў, што прыходзілі ў Булгарыю, назіраў за іх норавамі і ладам жыцця: «Калі надышоў дзень, у які павінны быць спаленымі памёршы князь і яго дзяўчына, я пайшоў на раку, дзе стаяў карабель памёршага, які ўжо быў выцягнуты на зямлю. Для яго былі ўкапаны ў зямлю 4 слупы з бярозы і іншага дрэва і каля іх расстаўлены драўляныя фігуры накшталт людзей» [12] (відаць, фігуры язычніцкіх багоў).

Даволі распаўсюджанымі з'яўляліся і каменныя бабы. Дзве з іх знойдзены каля вёсак Грабаўцы і Залуззе Жабінкаўскага раёна. Яны ўяўляюць сабой выявы жанчын у паўроста. У адной з іх на галаве нешта накшталт капюшона, другая мае прадаўгаваты твар, дзе пракрэслены нос, рот, вочы. На грудзях абедзвюх высечаны крыж [13], які з'явіўся, відаць, з прыняццем хрысціянства. Як экзатычныя прадметы старажытнасці каменныя бабы ў XIX ст. перавозіліся многімі памешчыкамі ў свае маёнткі і размяшчаліся ў парках. Так, напрыклад, дзве каменныя бабы па загаду князя Паскевіча былі прывезены ў Гомель і пастаўлены ў парку каля яго палаца.

Вядома таксама, што некалькі каменных ідалаў, знойдзеных каля Ваўкавыска, Наваградка, Слаўгарада, каля в. Экімань пад Полацкам, каля Чэрвеня, на берагах Прыпяці і ў іншых месцах, экспанаваліся ў музеі Полацкага кадэцкага корпуса [14].

Ідалы былі племянныя, родавыя, сямейныя і асабістыя. Племянных і родавых ставілі на свяцілішчах, вядомых па старажытных летапісах як трэбішчы, капішчы, кумірніцы, якія знаходзіліся на высокіх узгорках, абкружалісяваламі і равамі, дзе запальваўся рытуальны агонь. У цэнтры пляцоўкі размяшчаўся ідал, іншы раз вакол яго — маленькія ідальчыкі. Ім прыносілі розныя падарункі — ежу, воўну і г. д. У Беларусі вядома больш дзесяці месцазнаходжанняў язычніцкіх свяцілішчаў — на востраве Асвейскага возера, на беразе р. Палаты, каля в. Войстам Смаргонскага раёна, каля вёсак Гарадок і Хоўхлава Маладзечанскага раёна, у г. п. Свір [15]. У 1969 г. каля в. Ходасавічы Рагачоўскага раёна было знойдзена язычніцкае свяцілішча, пабудаванае ў канцы X — пачатку XI ст. у гонар Перуна. Цэнтральную частку свяцілішча складаў круг, вакол якога быў частакол, у цэнтры — яма, дзе стаяў ідал. Па краях пляцоўкі — чатыры серпападобныя ў плане ямы, дзе ў час язычніцкіх свят запальвалі агні [16].

Пасля прыняцця хрысціянства пачалося знішчэнне язычніцкіх ідалаў: драўляных палілі, каменных скідалі ў рэкі і азёры, а падчас закопвалі ў зямлю. Але памяць аб іх жыла ў народзе яшчэ нават у другой палове XIX ст. Так, сярод мясцовых жыхароў Бельскага павета было распаўсюджана павер'е, што Сярэбраная горка, якая знаходзілася ў в. Чыжы,— былое язычніцкае капішча.

Перажыткі язычніцкіх вераванняў доўгі час трымаліся ў фальклоры і абраднасці беларусаў. Асабліва шмат павер'яў звязана з дрэвам, бо гэта быў вельмі даступны і шырока распаўсюджаны для ўжывання і апрацоўкі матэ-

---

12 Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян. М., 1868. С. 64—65.

13 Никитина В. Б. Находки в Брестской области // Археол. открытия 1970 года. М., 1971. С. 317—318.

14 Дучыц Л., Кушнір А. Старажытныя выявы // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1987. № 4. С. 25.

15 Там жа.

16 Куза А. В., Соловьева Г. Ф. Языческое светилище в земле радимичей // Сов. археология. 1972. № 4. С. 151.

рыял, з якім чалавек літаральна зрадніўся. Лес быў і абаронцам, і кармільцам, і сябрам чалавека. Нездарма нашы продкі дрэвам пакланяліся, дрэвы шанавалі і нават лічылі жывымі істотамі. Таму, па іх уяўленнях, дрэвы адчуваюць боль, калі іх сякуць, могуць пераходзіць з месца на месца, размаўляць паміж сабой і з людзьмі. І гэта адбываецца якраз у Купальскую ноч [17]. А яшчэ яны могуць помсціць за тое, што іх ссеклі. Асабліва вялікую небяспеку зазнавалі будаўнікі хат. Так, яшчэ ў 1863 г. беларускі этнограф М. Я. Нікіфароўскі пісаў: «Пры якіх бы спрыяльных умовах ні адбывалася пабудова хаты, у ёй абавязкова павінен быць нябожчык — як помста дрэў за спыненне іх жыцця» [18]. Часцей гэта адносіцца да якога-небудзь аднаго віду дрэў. Напрыклад, у беларусаў лічылася «помслівай» рабіна: «Хто яе ссячэ або зламае, той хутка памрэ сам або ў яго доме будзе нябожчык» [19]. Нельга секчы асіны, яблыні, а таксама грушы, якія наогул лічыліся прыстанкам багоў, асабліва тыя, што раслі на палях [20]. Некаторыя дрэвы, якія ўжываюцца пры пабудове хаты, прыносяць ёй няшчасце. Так, на Віцебшчыне было распаўсюджана павер'е, што калі на пабудову ўжываецца скрыпучае дрэва, то жыхары будуць кашляць, дрэва з наростам — будзе каўтун, са знятай карою — скаціна будзе падаць, сухастойнае дрэва — жыхары будуць хварэць на сухоты [21]. Вельмі небяспечна секчы і дубы. Так, калі ссеклі каля Барысава «старадаўні дуб», што адзінока стаяў на паляне, то, падаючы, ён раздавіў усіх, і, акрамя таго, цэлы тыдзень была навальніца з грымотамі і маланкамі. Не раілі таксама сячы дрэва, якое скрыпіць,— верная прыкмета таго, што ў ім пакутуе чалавечая душа. Чалавек, які ссек такое дрэва, прымушае яе шукаць новы прыстанак. За гэта ён можа паплаціцца калецтвам або нават жыццём [22].

Рысы татэмічных уяўленняў ярка праяўляюцца ў рытуале ўпрыгожання бярозкі на сёмуху, у звычаі вадзіць «куст». Напрыклад, у Слонімскім павеце маладую дзяўчыну прыбіралі ў кляновыя галінкі, на галаву надзявалі вянок і вадзілі па вёсцы. Пасля «куст» разрывалі, і жанчыны імкнуліся схапіць ад яго кляновыя лісты, лічачы іх лекамі ад нарываў. А на Віцебшчыне напярэдадні Купалы прыбіралі маладую дзяўчыну ў галінкі і кветкі, якія потым спальвалі. Затым скакалі праз вогнішча, спявалі і закліналі ваўкоў і чараўнікоў (яны павінны пры гэтым цяжка хварэць або нават гінуць) [23].

Відаць, з культам дрэва звязаны параўнанні ў вуснай народнай творчасці дзяўчыны з бярозкай, хлопца з багатыром-дубам.

Вядома, што перажыткі язычніцтва накладвалі своеасаблівы адбітак на хрысціянскую рэлігію. Многія з хрысціянскіх святых успрынялі рысы і функцыі язычніцкіх багоў. Так, Мокаш, апякунка жаночага рукадзелля, была заменена Параскевай Пятніцай. Яеназвалі «льняніцай» і дарылі ёй першы сноп ільну і вытканыя абрусы. Святочная абраднасць, звязаная з сонечным богам Купалам, супала з хрысціянскім Іванавым днём. Папулярным было свята

---

[17] Никифоровский Н. Я. Простонародные приметы и поверья Витебской Белоруссии. Витебск, 1898. С. 251.
[18] Там жа. С. 139.
[19] Federowski M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Kraków, 1897. Т. 1. S. 171.
[20] Никифоровский Н. Я. Простонародные приметы и поверья Витебской Белоруссии. С. 127.
[21] Там жа. С. 135.
[22] Богданович А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Гродно, 1895. С. 29.
[23] Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб, 1902. Т. 3. С. 171—172.

Іллі-прарока, які ўспрыняў функцыі Перуна. Уласцівасці Вялеса ўвабраў у сябе святы Улас — апякун свойскай жывёлы. Функцыі «жывёльнага бога» ў Беларусі перайшлі на Георгія. Да вобразаў Сварога і яго сына Сварожыча царква дастасавала хрысціянскіх святых Кузьму і Дзям'яна — кавалёў і апекуноў сямейнага шчасця. Папулярнасць культу багародзіцы забяспечвалася перанасам на яе рыс жаночых божастваў язычніцкага пантэона. Многія язычніцкія святы былі таксама прымеркаваны да хрысціянскіх. Беларускі памінальны абрад «дзяды» паходзіць ад дахрысціянскага ўсходнеславянскага звычаю «трызны», які пазней ускладніўся напластаваннямі хрысціянства. Старажытнае перадвеснавое святкаванне масленіцы, звязанае з культам прыроды, ушанаваннем продкаў, царква прымеркавала да наступлення вялікага посту і г. д. Як справядліва адзначалі даследчыкі, «хуткасць перамены язычніцкіх вераванняў на хрысціянскія не змагла згладзіць іх з памяці народнай, а недастатковае знаёмства з догматамі новай рэлігіі ў розумах і ўяўленнях ня-даўніх язычнікаў садзейнічала пераняссенню імён язычніцкіх багоў на сходныя імёны хрысціянскіх святых»[24]. Беларускі этнограф А. Багдановіч пісаў: «Тое, што выпрацавана самім народам шляхам натуральнага развіцця, што складала натуральную ступень у эвалюцыі яго думкі, як відаць, цяжка паддаецца згладжванню і знішчэнню»[25]. Гэтую ж думку сцвярджалі і іншыя беларускія этнографы і фалькларысты — З. Даленга-Хадакоўскі, М. Чарноўская, Ул. Сыракомля. Апошні адзначаў, што дахрысціянскія вераванні і абрады «сталі непадзельнай часткай думкі і душы беларуса, што ні час, ні змена веры не маглі іх з яго выкараніць, што мог, прыклеіў ён са старых вераванняў да догматаў хрысціянства, а чаго не мог, у тое працягвае верыць, не зважаючы на сваю сённяшнюю рэлігію, верыць, можа, нават мацней, чым у саму гэту рэлігію»[26].

Пасля прыняцця хрысціянства вызначылася, што «ніводны з відаў славянскага мастацтва не выяўляў ідэю адзінабожжа, без якой не мог быць замацаваны феадальны лад, тэму трыумфу вялікага князя»[27]. Для гэтага трэба было не толькі свабодна валодаць формамі антрапамарфічнага мастацтва. Статуя Перуна ці іншага язычніцкага бога, якую ствараў мастак-язычнік, не магла рэлігійна аб'яднаць усіх славян. Патрэбна было мастацтва, здольнае «ўводзіць веруючага са свету рэальнага ў свет звышпачуццёвы»[28]. Гэта філасофская ўстаноўка, якая перацярпела шмат драматычных перыпетый, «вылілася ў Візантыі ў форму своеасаблівага «антрапамарфічнага спірытуалізму», дзе вобраз чалавека, яго фігура ўяўлялі важны пачатак, які ішоў ад антычнасці»[29]. Антрапамарфізм візантыйскага мастацтва аказаўся надзвычай сугучным светаўспрыманню, эстэтычнаму вопыту і густам нашых продкаў, сфарміраваным шматвяковымі традыцыямі язычніцтва.

Галоўнай задачай новага мастацтва было далучэнне рускіх людзей да хрысціянскай абрадавасці і дагматыкі, і яго антрапамарфічны характар шмат у чым садзейнічаў гэтаму.

---

[24] Петров Н. И. Очерк истории скульптуры в России // Вестник изящных искусств. М., 1890. Т. 8. С. 58.

[25] Богданович А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. С. 12.

[26] Цвірка К. А. Слова пра Сыракомлю. Мн., 1975. С. 172.

[27] Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 75.

[28] Лазарев В. Н. История византийской живописи: В 2 т. М., 1947. Т. 1. С. 113.

[29] Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. С. 77.

Але новае мастацтва перамагае не адразу. Доўгі час утрымліваецца своеасаблівае дваяверства, калі язычніцкія ўяўленні пераплятаюцца з хрысціянскімі. Аб гэтым красамоўна сведчаць амулеты-змеевікі, знаходкі якіх вядомы і ў заходніх землях Русі, як, напрыклад, бронзавы амулет-змеявік з Ваўкавыска [30]. Іканаграфія іх, як і іншых змеевікоў, даволі складаная: на адным баку абавязкова паказвалася змяінае гняздо, на другім — хрысціянскія святыя: маці боская ■ дзіцем, Хрыстос, Фёдар Цірон або анёл, як на ваўкавыскім экземпляры. Змеевікі былі прызначаны «аберагаць» чалавека ад д'ябальскай сілы, бо выява змяі яшчэ ў старажытных грэкаў лічылася сімвалам чысціні і непарочнасці, а тэксты на іх уяўлялі сабой заклінанні супраць хвароб.

Калі амулеты-змеевікі былі прыкладам вераванняў, звязаных з касмагоніяй і хрысціянствам, то крыжы-энкалпіёны і абразкі, выкананыя з розных матэрыялаў, з'яўляліся прадуктам новай хрысціянскай ідэалогіі. На гэтых вырабах ужо няма адзнак язычніцкіх вераванняў, яны цалкам звязаны з новымі хрысціянскімі ўяўленнямі.

З умацаваннем хрысціянства ў Старажытнай Русі, як і ў Візантыі, да скульптуры складваюцца адмоўныя адносіны, хаця ў Візантыі ў свой час яна была вельмі распаўсюджанай. Скульптура тут не толькі ўпрыгожвала плошчы гарадоў, будынкі, а літаральна суправаджала чалавека на працягу ўсяго жыцця. Яна была не толькі помнікам мастацтва, але адлюстроўвала палітычнае, рэлігійнае, культурнае і прыватнае жыццё гараджан, гісторыю горада. У сувязі з распаўсюджаннем хрысціянства адносіны да статуй карэнным чынам мяняюцца. Як і язычніцкія храмы, яны выклікалі страх і боязь як нейкая ўмяшчальня д'яблаў [31]. У Старажытнай Русі ў часы Уладзіміра да скульптуры яшчэ назіраюцца цярпімыя адносіны. Вяртаючыся пасля хрышчэння з Корсуні ў Кіеў, ён прывёз «чатыры кані мядзяны». Квадрыгу коней ён паставіў перад уваходам у Дзесяцінную царкву, імкнучыся такім чынам сапернічаць з Канстанцінопалем у агульным упрыгожанні горада [32]. Але з цягам часу да скульптуры як да язычніцкага мастацтва ў Старажытнай Русі пачынаюць адносіцца адмоўна. Таму яна не атрымала тут асаблівага развіцця, абмяжоўваючыся сферай дробнай пластыкі — літымі крыжамі-энкалпіёнамі, літымі або рэзанымі па камені і косці абразкамі, якія шырока ўжываліся як у царкоўным, так і свецкім побыце.

Шматлікія раскопкі, праведзеныя беларускімі археолагамі, дазволілі выявіць значную колькасць твораў дробнай пластыкі старажытнарускіх гарадоў Полацка, Мінска, Лукомля, Ваўкавыска, Навагрудка, Магілёва і інш., і «сённяя нельга напісаць гісторыю мастацтва, не ўлічваючы такіх унікальных твораў, як фрэскі Спаскай царквы Ефрасіннеўскага манастыра ў Полацку, своеасаблівую дробную пластыку Лукомля і Ваўкавыска. Зараз можна сказаць, што Полацк і Мінск, якія развіваліся ў агульным рэчышчы Кіеўскай і Паўночна-Усходняй Русі, стварылі ўласныя мастацкія школы і далі свету творы значныя і яркія» [33].

Большасць твораў дробнай пластыкі, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі, дату-

---

30 Штыхаў Г. В., Захарэнка П. М. Старажытныя скарбы Беларусі. Іл. 48.

31 Чекалова А. А. Быт и нравы византийского общества // Культура Византии IV — первой половины VII в. М., 1984. С. 35.

32 Грабар А. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. М., 1962. Вып. 18. С. 252.

33 Нікалаева Т. В. Скарбы мастацтва // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1972. № 1. С. 60.

ецца XII — пачаткам XIII ст. — паваротным перыядам у старажытнарускай гісторыі, «калі пачала распадацца «імперыя Рурыкавічаў» і разам з тым пачалі ўзмацняцца абласныя цэнтры»[34], якія імкнуліся да кіруючай ролі ў палітычным жыцці краіны. І ў той жа час XII стагоддзе — гэта час актывізацыі грамадскага жыцця, бурнага развіцця рамяства, гандлю, узмацнення этнакультурных сувязей з краінамі візантыйскага арэала, Усходам і Захадам. XII стагоддзе — гэта час росквіту рускага мастацкага рамяства, вырабы якога Б. Рыбакоў назваў «сярэбраным фальклорам»[35].

Дробную пластыку, выяўленую на тэрыторыі заходніх зямель Старажытнай Русі, паводле матэрыялу і тэхнікі выканання, можна падзяліць на дзве групы. Адну з іх складаюць літыя з бронзы і іншых металаў крыжы-энкалпіёны, абразкі, віслыя пячаткі. Другую — выразаныя з косці і каменя абразкі, шахматныя фігуркі. Абразкі і крыжы, якія прызначаліся для асабістага ўжытку, насілі па грудзях замест былых «абярэгаў». На іх паказваліся патранальныя святыя, а таксама святыя, як адзначаў Н. Парфірыдаў, што «атрымалі ў народных павер'ях і царкоўнай літаратуры рэпутацыю абаронцаў ад дэманічнай сілы, хвароб, ваеннай і дарожнай небяспекі, абаронцы не столькі грамадскай, гаспадарчай, вытворчай дзейнасці, колькі самога чалавека, яго дабрабыту»[36].

[34] Рыбаков Б. А. Первые века русской истории. М., 1964. С. 148.
[35] Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Перемут // Сов. археология. 1967. № 2. С. 113.
[36] Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // Сов. археология. 1972. № 3. С. 207.

Так, у розных месцах Беларусі знойдзены энкалпіёны з выявай на правым баку распяцця і святых у медальёнах, на адваротным — архангела Сіхаіла ў доўгай вопратцы і з доўгім жазлом у руцэ. Як адзначае Т. Нікалаева, гэты сюжэт з'яўляецца вельмі ўстойлівым апокрыфам, «паводле якога на дапамогу Сісінію, галоўнаму збавіцелю ад усялякіх хвароб, гасподзь паслаў архангела Сіхаіла»[37].

Пэўная сімволіка падавалася і выявам на каменных абразках. Менавіта тут найбольш ярка выявіўся культ Міколы — абаронцы ад усіх няшчасцяў. «Папутнікам» Міколы быў архідыякан Стэфан. Абаронцамі воінаў з'яўляліся архангел Міхаіл, Дзмітры Салунскі, Фёдар Цірон, Мікіта, які бічуе д'ябла, а таксама Барыс і Глеб[38]. Папулярнасць гэтых святых была абумоўлена менавіта іх функцыямі абаронцы чалавека.

Нездарма яшчэ Б. Рыбакоў адзначаў гістарычную і семантычную пераемнасць хрысціянскіх абярэгаў ад язычніцкіх[39]. Услед за ім Н. Парфірыдаў падкрэсліў, што менавіта «каменныя абразкі выяўляюць ідэалагічную і гістарычна-бытавую сувязь з дахрысціянскімі філактэрыямі»[40].

[37] Николаева Т. В. Икона-складень 1412 года мастера Лукиана // Сов. археология. 1968. № 1. С. 93—95.
[38] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. С. 15.
[39] Рыбаков Б. А. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI вв. и южнорусских княжеств XII—XIII вв. // История русского искусства: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 92.
[40] Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты // Сов. археология. 1972. № 3. С. 207.

# Металапластыка

Гэта група твораў дробнай пластыкі прадстаўлена даволі шматлікімі помнікамі, знойдзенымі ў многіх старажытных гарадах Беларусі. У XI—XIII стст. літыя крыжы і абразкі карысталіся папулярнасцю, асабліва ў гараджан. Крыжы-энкалпіёны складаліся з дзвюх частак і прызначаліся для захавання мошчаў. Яны дэкарыраваліся скульптурным або чэрненым дэкорам і таму выконвалі, акрамя сваёй асноўнай функцыі, ролю ўпрыгожання. Большасць крыжоў, верагодна, зроблена ў Кіеве, дзе знойдзены рэшткі старажытнай майстэрні ліцейшчыка і формы для іх адліўкі. Вядома, што каменныя формы, у якіх можна было адліваць вялікую колькасць вырабаў з рэльефнымі фігурамі, прыйшлі на змену гліняным. Але не выключана, што некаторыя з энкалпіёнаў створаны і мясцовымі майстрамі па кіеўскіх мадэлях. У Лукомлі, напрыклад, знойдзены каменныя формы, з дапамогай якіх выраблялі падвескі [41]. Б. Рыбакоў адзначаў складанасць іх вырабу. Ён пісаў, што яшчэ, «на жаль, мы не маем даных, каб вырашыць пытанне аб тым, самі ліцейшчыкі выраблялі гэтыя формы або гэта было высокае мастацтва, якое патрабавала спецыяльных каменярэзаў са спецыяльнымі інструментамі і навыкамі. Дапусціць існаванне асобных разьбяроў магчыма» [42]. Думка даследчыка, што складаныя ліцейныя формы, як і каменныя абразкі, рабілі кваліфікаваныя майстры, пацвярджаецца разгледжанымі ніжэй узорамі каменнай пластыкі, якія выкананы ў адпрацаваных прыёмах разьбы, што дапускае існаванне спецыяльных майстэрань.

Л. Аляксееў увёў у навуковы ўжытак 41 рэч металапластыкі — крыжы і абразкі, знойдзеныя на тэрыторыі Беларусі [43]. Ён адзначаў, што гэтыя знаходкі выяўлены на шляхах водных камунікацый, якія звязвалі заходнія землі з Кіевам [44].

Сярод крыжоў, знойдзеных у Беларусі, значную цікавасць уяўляюць узоры з выявамі Барыса і Глеба — першых святых, кананізаваных рускай царквой (1037). Іканаграфія гэтых святых склалася не адразу. Так, да 1072 г. Барыс і Глеб былі толькі пакутнікамі-лекарамі і паказваліся з крыжам у руках. Пасля ўзвядзення спецыяльнага храма ў Вышгарадзе, як адзначае А. Лесючэўскі, атрыбутам Барыса і Глеба стала мадэль храма, хаця М. Аляшкоўскі даволі пераканаўча даказаў, што гэта пакутніцкі вянец [45].

У XII ст. атрымаў шырокае распаў-

---

[41] Штыхов Г. В. Исследования в Витебской области // Археол. открытия 1973 года. М., 1974. С. 385.

[42] Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 270.

[43] Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье из некоторых западнорусских земель. Кресты и иконки Белоруссии // Сов. археология. 1974. № 3. С. 213.

[44] Там жа. С. 219.

[45] Алешковский М. Х. Русские Глебоборисовские энколпионы 1072—1150 годов // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 108—109.



*3. Барыс і Глеб. Сярэдзіна XII ст. Музей БДУ імя У. І. Леніна*

сюджанне воінскі культ святых, якія выступалі як абаронцы рускай зямлі.

Пры раскопках на дзядзінцы Друцка быў знойдзены бронзавы энкалпіён з пукатай фігурай Барыса ў сяродкрыжжы з пакутніцкім вянцом у руцэ. Г. Ф. Карзухіна сцвярджае, што такія крыжы маглі адлівацца не пазней першай паловы XII ст. [46]

---

[46] Корзухина Г. Ф. О памятниках «корсунского дела» на Руси // Византийский временник. М., 1958. Т. 14. С. 134.

Калі на ранніх помніках XI ст. — грыўне Камнебродскага клада, на залатых колтах са Старой Разані [47] — Барыс і Глеб не мелі выразных партрэтных адрозненняў, то на помніках XII ст. яны ўжо даволі яўныя [48]. На бронзавым абразку з выявамі Барыса і Глеба, знойдзеным Э. Загарульскім пры раскопках у Копысі, Барыс і Глеб паказаны ў рост, амаль у аднолькавых позах: у правай напаўсагнутай руцэ яны трымаюць крыж, левая — на мячы. У Барыса вусы, твар акаймоўвае невялікая бародка, кучаравыя валасы дадзены буйнымі локанамі. Глеб безбароды і бязвусы, локаны мякка ўюцца і падаюць на плечы. Німбы гладкія і маюць падвойную акантоўку. Убранне Барыса і Глеба складаюць воінскія даспехі, надзетыя на доўгія княжацкія кафтаны з глыбокімі складкамі, на галаве шапкі з закругленым верхам, што з'яўляецца мясцовай асаблівасцю ў адрозненне ад востраканцовага верху шапкі на разанскіх колтах. Як бачым, беларускі абразок вызначаецца рэалістычнымі рысамі ў абмалёўцы вобразаў, перадачы адзення, зброі. У Мсціславе былі знойдзены абразкі, дзе Барыс і Глебам паказаны коннікамі: Глеб з дзідай, Барыс з мячом. Як падкрэслівае Т. Нікалаева, конныя выявы гэтых святых — таксама даволі ранні іканаграфічны ізвод, які датуецца XII ст. Ён існаваў адначасова з выявамі пешых Барыса і Глеба, дзе яны паказваюцца толькі з воінскімі атрыбутамі [49].

Наогул культ Барыса і Глеба быў вельмі папулярны ў заходніх землях

---

[47] Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура // Искусство и культура Древней Руси. М.; Л., 1951. Т. 2. С. 206; Монгайт А. Л. Старая Рязань // МИА. 1955. № 49. С. 108—109.

[48] Воронин Н. Н. Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской. М., 1958. С. 272.

[49] Николаева Т. В. Рязанская икона с изображением Бориса и Глеба // Славяне и Русь. М., 1968. С. 452.

Кіеўскай Русі. Іх хрысцільныя імёны атрымалі сыны Усяслава Полацкага. З імем Барыса Усяслававіча звязаны знакамітыя «Барысавы камяні» [50]. У гонар гэтых святых пабудаваны шматлікія храмы. Так, у першай палове XII ст. узнікае комплекс Бельчыцкага Барысаглебскага манастыра, храмы Барыса і Глеба ўзводзяцца ў Навагрудку, Тураве і іншых месцах. Выявы святых захаваліся ў фрэскавым жывапісе Пятніцкай царквы ў Полацку.

У Беларусі знойдзена мноства літых энкалпіёнаў, дзе паказаны і іншыя святыя [51]. Так, вельмі распаўсюджанымі былі крыжы з выявамі маці боскай з дзіцем на адным баку і распяцця на другім, змешчанымі ў сяродкрыжжы. Прычым твар маці боскай і Хрыста наведзены разцом. На канцах — медальёны з рэльефнымі выявамі святых. Паводле датавання Г. Карзухінай, такія крыжы можна аднесці да пачатку XII ст., калі выявы ў сяродкрыжжы і на канцах даваліся рэльефна [52]. Часам на крыжах быў і надпіс, як, напрыклад, на мсціслаўскім экземпляры — на вонкавым баку: «кр(ест (ть нам у)тешение)», на адваротным: «с(вя(тая бо-го)родыце помогай». Б. Рыбакоў лічыць, што гэтыя крыжы былі адліты ў сотнях экземпляраў у сувязі з мангола-татарскім нашэсцем [53]. Фігуры на мсціслаўскім экземпляры вельмі невыразныя, надпісы дрэнна чытаюцца. Відаць, ён з'яўляецца паўторнай адліўкай, зробленай са старога крыжа [54].

У Друцку і Мсціславе знойдзены энкалпіёны з пукатай выявай у сяродкрыжжы і плоскімі выявамі святых у медальёнах, прычым твары і адзенне прапрацаваны разцом. Яны аналагічныя крыжам, выяўленым у Кіеве, на Каўказе і іншых месцах, і, па меркаванню Г. Карзухінай, з'явіліся ў другой чвэрці XII ст.[55]

У царкве в. Купяцічы пад Пінскам захаваўся літы бронзавы энкалпіён з рэльефнымі выявамі маці боскай з дзіцем на адным баку і распяцця на другім, у медальёнах па канцах — пагрудныя выявы святых [56]. Энкалпіён шанаваўся як цудатворны абраз маці боскай і для яго была зроблена дарагая сярэбраная аправа. У 1636 г. манахі Купяціцкага манастыра перасяліліся ў Кіеў і перанеслі з сабой энкалпіён, які быў змешчаны ў Сафійскім саборы. Ён атрымаў у Кіеве такую шырокую вядомасць, што яго нават пачалі адлюстроўваць на абразах. Купяціцкі экземпляр блізкі да ўзораў кіеўскай металапластыкі XI — пачатку XII ст.

Цікавыя чатыры свінцовыя літыя абразкі з гарэльефнымі пояснымі выявамі святых былі знойдзены археолагам П. Лысенкам пры раскопках старажытнага Турава. Яны зроблены спосабам адліўкі ў гліняную форму і ўяўляюць сабой невялікія авальныя ўстаўкі, якія, відавочна, выкарыстоўваліся для ўпрыгожвання буйнога прадмета рэлігійнага культу, магчыма, напрастольнага крыжа [57]. На адным з абразкоў — святая з чыну шматпакутніц з крыжам у левай руцэ, прыціснутай да грудзей. У яе

———

[50] Штыхов Г. В. Древний Полоцк. IX—XIII вв. С. 119—123.

[51] Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье... // Сов. археология. 1974. № 3. С. 205, 217.

[52] Корзухина Г. Ф. О памятниках «корсунского дела» на Руси. С. 133.

[53] Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. С. 263.

[54] Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье... // Сов. археология. 1974. № 3. С. 213.

[55] Корзухина Г. Ф. О памятниках «корсунского дела» на Руси. С. 133.

[56] Петров Н. И. Купятичская икона богородицы в связи с древнерусскими энколпионами // Тр. IX Археол. съезда в Вильне. М., 1892. Т. 2. С. 71—78.

[57] Лысенко П. Ф. Свинцовые иконки из древнего Турова // Сов. археология. 1967. № 1. С. 281—284.



*4. Абразок-устаўка з выявай маці боскай. XIII ст. Інстытут гісторыі АН БССР*

вельмі характэрны шыракаскулы твар, на галаве ўбор, які ніспадае на плечы. Відаць, гэта Варвара, бо ў Тураве святую вельмі шанавалі. Вядома, што грачанка Варвара была жонкай Святаполка, князя Тураўскага. Яна прывезла з сабой у Тураў мошчы шматпакутніцы Варвары, заснавала тут Варварынскі манастыр, дзе і жыла да самай смерці (1124)[58]. На другім абразку — прападобная Анастасія або Еўдакія ў востраканечным галаўным уборы. Наверх адзення — епітрахіль. У яе, як і ў Варвары, буйныя кісці рук, складкі адзення ў выглядзе дугападобных або прамых ліній. На трэцім — святы з прыціснутай да грудзей кнігай. У яго шыракаскулы твар, лысая галава, раздвоеная барада. На плечы накінуты амафор, што сведчыць аб яго кананізацыі праваслаўнай царквой у свяціцельскі чын. Даследчыкі мяркуюць, што гэта выява Кірылы Тураўскага — выдатнага царкоўнага дзеяча і прапаведніка Старажытнай Русі. Як вядома, кананізацыя святых адбывалася хрысціянскай царквой не раней 40—50 гадоў з дня іх смерці. А Кірыла Тураўскі ў 1182 г. добраахвотна пакінуў епіскапства і некаторы час пасля таго жыў у Тураўскім манастыры. Кананізацыя яго магла адбыцца ў першай палове XIII ст., да гэтага ж часу і адносяцца абразкі.

Цікавым з'яўляецца абразок з выявай маці боскай у малітоўнай позе. Па іканаграфічнаму тыпу гэта Агіасарытыса, або Халкапратыйская. Характэрнае аблічча багародзіцы: шыракаскулы твар, нібыта расплясканы нос, буйныя рукі. Засмучаны выраз вачэй, журботна апушчаныя ўніз вугалкі рота. Прыгожымі жывапіснымі складкамі драпіруецца хітон, падкрэсліваючы абрыс фігуры. Своеасабліва вырашаны мафорый: ён укладзены на галаве ў выглядзе кос, выкананых у прыёме перакрыжаванай штрыхоўкі.

Прамых аналагаў гэтаму абразку мы не знойдзем ні ў дробнай пластыцы іншых зямель Старажытнай Русі, ні ў раманскім мастацтве, хаця прыём перакрыжаванай штрыхоўкі ў трактоўцы валасоў сустракаецца ў некаторых помніках раманскай пластыкі, але самі пасмы распрацаваны там лінейнымі ўрэзкамі. Наогул даследчыкі мяркуюць, што адзначаныя абразкі — прадукт мясцовай вытворчасці, бо вядома, што ў час мангола-татарскага нашэсця былі знішчаны рамесніцкія цэнтры на поўдні і паўночным усходзе Старажытнай Русі. І ў Тураве, відаць, была спроба наладзіць мясцовую вытворчасць такіх вырабаў [59]. Свінец, з якога зроблены абразкі, — даволі рэдкі матэрыял для юве-

---

[58] Лысенко П. Ф. Свинцовые иконки из древнего Турова // Сов. археология. 1967. № 1. С. 282.

[59] Там жа. С. 284.



*5. Пячатка віслая жаночая. XII ст. Правы бок. ДМ БССР*



*6. Пячатка віслая жаночая. XII ст. Адваротны бок. ДМ БССР*

лірных вырабаў, і тым не менш пры раскопках Турава знойдзены свінцовыя разеткі, шпількі, свінцовы злітак у выглядзе ўсечанага конуса, што, безумоўна, з'яўляецца сведчаннем іх мясцовага паходжання.

Своеасаблівы від дробнай пластыкі — віслыя пячаткі, шырока распаўсюджаныя ў заходніх землях. Звычайна яны належалі высокапастаўленым асобам — князям, прадстаўнікам духавенства. На пячатках у тэхніцы рэльефу даваліся выявы святых у рост ці паясныя, а таксама шматфігурныя кампазіцыі (хаця яны сустракаліся даволі рэдка). Звычайна на іх быў надпіс.

Характэрным прыкладам з'яўляецца пячатка полацкага епіскапа Міны, дзе на адным баку — яго пагрудная выява, на другім — надпіс. У часы княжання Уладзіміра Манамаха на пячатках з'яўляецца агульнацаркоўная эмблема з выявай маці боскай і грэчаскім або рускім надпісам. Такая пячатка полацкага епіскапа Дыянісія з традыцыйнай эмблемай царквы — паясной выявай маці боскай Аранты — і надпісам на адвароце [60].

Вядомы пячаткі, якімі карысталіся жанчыны. Дзве з іх, верагодна, належалі маці Ефрасінні Полацкай [61]. На пячатках выявы ў поўны рост. На адным баку — Сафіі, на адваротным — Георгія і калончаты надпіс: «Агія Софія», «Агіос Георгіос» — хрысціянскія імёны Святаслава Усяслававіча і яго жонкі — бацькоў Ефрасінні Полацкай. Г. В. Штыхаў звярнуў увагу, што такія ж калончатыя надпісы, выявы Георгія і Сафіі, а таксама патранальная выява самой Ефрасінні ёсць і на крыжы Ефрасінні Полацкай, выкананым Лазарам Богшам [62].

Вельмі цікавай з'яўляецца пячатка самой Ефрасінні Полацкай, знойдзеная

---

[60] Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси. X—XV вв. М., 1970. Т. 1. С. 93.

[61] Штыхов Г. В. Печать XII в. из Полоцка // Сов. археология. 1965. № 3. С. 244—245.

[62] Штыхов Г. В. Древний Полоцк. IX—XIII вв. С. 115.

ў Ноўгарадзе. На адным баку — паясная выява св. Ефрасінні і надпіс, які заканчваецца словамі: «Ефросини нарецаемой», на другім — «Праабражэнне». Шматфігурныя кампазіцыі амаль не сустракаюцца на пячатках Старажытнай Русі, затое шырока вядомы ў візантыйскай сфрагістыцы. Можна прывесці амаль адзіны прыклад пячаткі, знойдзенай у Ноўгарадзе, з сюжэтам «Успенне маці боскай» на адным баку і крыжам — на другім[63]. Пячатка з кампазіцыяй «Праабражэння» — несумненна даніна візантыйскай традыцыі.

Асаблівая пячатка знойдзена пры раскопках Верхняга замка ў Полацку[64], адціснутая на круглай свінцовай пласціне, праз якую прасвідравана адтуліна для шнурка. Унікальнасць яе ў тым, што на абодвух баках — фігуры ў поўны рост — архангел Міхаіл і Агіасарытыса. Каля выяў — калончаты надпіс. Калі параўнаць полацкую пячатку з візантыйскімі ўзорамі, то можна заўважыць, што яна адрозніваецца ад іх больш пластычнай мадэліроўкай форм. Выявы маюць плаўныя, мяккія лініі контураў, якія сваімі абрысамі падкрэсліваюць форму пячаткі і прыгожа ўпісваюцца ў яе.

Назіранні над эвалюцыяй мастацкага стылю пячатак дазваляюць зрабіць наступныя вывады. Рэльефныя выявы з'яўляюцца ў XII ст. Спачатку яны пагрудныя (пячатка епіскапа Міны), затым паясныя (пячатка Дыянісія). У далейшым фігуры даюцца ў рост, дэталі адзення, атрыбуты старанна распрацоўваюцца. Рэльеф становіцца больш высокім, прапорцыі фігур больш правільнымі, надпісы больш дакладнымі, каліграфічнымі. Назіраецца любоў да дэкаратыўнасці — німбы, краі пячатак, адзенне ўпрыгожваюцца кропкавым арнаментам, прыгожа распрацоўваюцца крылы. Вялікая ўвага надаецца дэталям. Выявы на пячатках франтальныя, статычныя або фігура падаецца ў лёгкім руху, не пазбаўленым пэўнай зграбнасці (пячатка з выявай Агіасарытысы).

---

[63] Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси. X—XV вв. Т. 1. Табл. 30.

[64] Штыхов Г. В. Печать XII в. из Полоцка // Сов. археология. 1965. № 3. С. 243.

# Разьбяная пластыка

Пластычнае майстэрства нашых продкаў вельмі ярка праявілася ў разьбяных каменных абразках, дзе прадстаўлены раннія іканаграфічныя сюжэты і асобныя выявы, якім надавалася пэўная сімволіка, звязаная з гістарычнай рэчаіснасцю, мясцовымі вераваннямі і густамі. Звычай насіць каменныя абразкі на грудзях прыйшоў на Русь з Візантыі, дзе іх выразалі з каштоўных камянёў цвёрдых парод, якія самі па сабе лічыліся свяшчэннымі. На Русі ж абразкі выразаліся ў асноўным з каменя мяккіх парод, залежы якіх знаходзіліся ў розных раёнах старажытнарускай зямлі. Кожны з гэтых абразкоў з'яўляўся прадуктам гарадскога рамяства, выразаўся майстрам індывідуальна і таму не паўтараў адзін аднаго. У выніку кожная знаходка — своеасаблівы ўзор старажытнарускага мастацтва, які выяўляе развіццё стылю і разнастайнасць мастацкіх прыёмаў апрацоўкі матэрыялу.

Насілі каменныя абразкі як мужчыны, так і жанчыны, прычым апошнія — па некалькі абразкоў і крыжоў на адным гайтане з пацеркамі-пранізкамі паміж імі.

Многія рэчы ствараліся не толькі майстрамі-прафесіяналамі, але і простымі гарадскімі рамеснікамі, якія выразалі формы для адліўкі бранзалетаў, крыжоў, абразкоў. Таму ў каменнай пластыцы яскрава праступаюць рысы народнага ўспрымання вобразаў [65].

Першыя разьбяныя абразкі трапілі ў Кіеўскую Русь з Візантыі. Гэтаму садзейнічалі ажыўленыя культурныя і гандлёвыя сувязі, у выніку якіх разам з іншымі рэчамі імпарту паступалі і вырабы мастацкага рамяства, у прыватнасці абразкі, касцяныя пласцінкі-накладкі і інш.

Як вядома, дробная пластыка ў Візантыі дасягнула найбольшага росквіту ў IX—XII стст. У гэты перыяд вельмі ўзрастае роля Канстанцінопаля не толькі ў самой імперыі, але і за яе межамі. Асаблівай раскошай славіўся імператарскі двор, для якога, як і для хрысціянскага культу, ствараюцца рэчы высокай мастацкай якасці. Менавіта ў гэты перыяд творы візантыйскіх майстроў атрымліваюць шырокае прызнанне ў многіх краінах. Яны ўпамінаюцца ў якасці падарункаў пры дыпламатычных перагаворах, пералічваюцца ў складзе здабычы ў час ваенных дзеянняў. Так, у многіх кутках нашай краіны, у тым ліку і ў Навагрудку, выяўлены накладныя касцяныя пласціны з арнаментацыяй разеткавага тыпу, якія ў свой час упрыгожвалі куфэркі — вырабы, вельмі распаўсюджаныя ў Візантыі [66]. Некаторыя з гэтых пласцін яўна візантыйскага паходжання і трапілі сюды, відаць, шляхам гандлёвых або культурных сувязей. Даследчыкі адзначаюць, што пры шматлікіх і блізкіх зносінах Старажытнай Русі з праваслаўным Усходам розныя вырабы эпохі візантыйскага Адраджэння заносіліся на

---

[65] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. С. 42.

[66] Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. М., 1978. Іл. 64.

Русь у гатовым выглядзе [67]. Прыкладам можа служыць фрагмент сланцавага абразка з выявай маці боскай з дзіцем, знойдзенага ў Навагрудку [68]. Захавалася толькі верхняя авальная частка абразка з галовамі маці боскай і Хрыста. Пры параўнанні гэтага ўзора з візантыйскімі аналагамі можна заўважыць шмат агульнага ў трактоўцы аб'ёмаў, манеры перадачы асобных рыс твараў і г. д. Адрозненне бачна толькі ў некаторых дэталях. Відаць, гэты абразок нельга аднесці да кола сталічных помнікаў канстанцінопальскага паходжання, бо няма тут асаблівай вытанчанасці сілуэта, тонкасці рыс твараў, строгай стрыманасці ў перадачы складак драпіроўкі. Магчыма, гэты выраб правінцыяльнага паходжання, зроблены ў межах Візантыйскай імперыі.

У іншай манеры выкананы абразок з выявай Спаса Эмануіла, знойдзены на тэрыторыі вакольнага горада старажытнага Пінска [69]. Ён мае прамавугольную ніжнюю, паўцыркульную верхнюю часткі і зграбны фігурны выступ, на якім размешчаны чатырохканцовы крыж і чатыры кропкі. Пагрудная выява, якая акаймляецца двума рэльефнымі борцікамі, выканана ў даволі высокім, скругленым да фону рэльефе. Спас Эмануіл у хітоне з клавам на правым плячы, арнаментаваным касым крыжам. Складкі хітона і гімацыя, як і пасмы валасоў, дадзены ў выглядзе графічных паралельных урэзаў.

У Спаса Эмануіла па-юнацку акруглены твар з пукатымі міндалепадобнымі вачыма і рэльефным верхнім павекам. Дакладна абазначаны надброўныя дугі і вочныя ўпадзіны. Вакол галавы німб з перакрыжаваннем, форма якога ўдала ўпісана ў верхнюю авальную частку абраза. Мадэліроўка твару, фігуры Спаса Эмануіла даволі аб'ёмная, пластычная, прапорцыі правільныя, упэўненыя. У нахіленай галаве, задуменным позірку Спаса Эмануіла, у плаўных мяккіх абрысах твару майстар перадаў атмасферу лірычнасці, душэўнай чысціні.

Аналагічныя гэтаму абразку ліцік з Ноўгарада, стэатытавы абразок з Кліўленда і Ваўкавыска [70]. Усе яны, як і пінскі экземпляр, нагадваюць лепшыя ўзоры візантыйскай пластыкі, характэрнай асаблівасцю якіх у параўнанні са старажытнарускімі з'яўляецца выразнасць антычнай асновы ў разуменні і перадачы вобраза. Але, засвойваючы вопыт больш развітай візантыйскай, а праз яе еўрапейскай і часткова ўсходняй культур, мясцовыя майстры з цягам часу пачынаюць творча перапрацоўваць візантыйскія ўзоры. Гэтаму ў значнай ступені садзейнічалі трывалыя традыцыі разьбы, якія склаліся яшчэ ў часы язычніцтва, што дазволіла майстрам стаць на шлях актыўнай творчай перапрацоўкі візантыйскай спадчыны. Аб гэтым сведчыць шэраг помнікаў, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі. Адзін з іх — касцяная пласцінка, выяўленая на Шведскай горцы ў Ваўкавыску [71]. Яна мае прамавугольную форму з адтулінай у верхняй частцы, якая служыла для падвешвання або нашэння на грудзях. Пласцінка падзелена на тры паясы, дзе на заглыбленым фоне змешчаны тры пагрудныя выявы: звер-

---

[67] Петров Н. И. О русской религиозной и церковной скульптуре // Руководство для сельских пастырей. Киев, 1904. Т. 1. С. 367.

[68] Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. Іл. 76.

[69] Лысенко П. Ф. Каменная иконка из Пинска // Сов. археология. 1968. № 2. С. 295—297.

[70] Седова М. В. Каменные иконки древнего Новгорода // Сов. археология. 1965. № 3. С. 264. Іл. 1—2.

[71] Зверуго Я. Г. Костяная пластинка из Волковыска // Тез. докл. конф. по археологии Белоруссии. Мн., 1969. С. 200—201.

*7. Абраз «Хрыстос Эмануіл». Пач. XII ст. Інстытут гісторыі АН БССР*



ху архангел Гаўрыіл ці Міхаіл, пасярэдзіне апостал са скруткам (відаць, Пётр), унізе Георгій ці Пракопій. На адваротным баку рэльефны чатырохканцовы крыж з медальёнамі. Палосы, якія падзяляюць пласціну на паясы, амаль гладкія, перасякаюцца толькі німбамі, якія не змяшчаюцца ў адведзенай для іх прасторы. Вобразы святых вельмі выразныя, асабліва выява архангела. У яго характэрны прадаўгаваты твар з выступаючымі скуламі, шырока раскрытымі вачыма, буйныя кісці рук. Правае крыло архангела, быццам закінутае за галаву, утварае нешта накшталт німба, на фоне якога рэльефна абазначана галава. Аб'ёмы мякка спалучаюцца паміж сабой і вызначаюцца плаўнасцю контураў, рытмічнай узгодненасцю фігур, поз, жэстаў. Адчуваецца, што майстар добра валодае матэрыялам, які ён апрацоўвае ў адпаведнасці з яго дэкаратыўнымі і тэхнічнымі магчымасцямі.

Падобныя пласцінкі ў вялікай колькасці вядомы ў візантыйскіх старажытнасцях [72]. Несумненна, ваўкавыскі ўзор паўтарае такога роду візантыйскія помнікі. Падабенства праяўляецца не толькі ў агульным размяшчэнні выяў, у іх іканаграфічных тыпах, але і ў асобных дэталях. Разам з тым ваўкавыская створка адрозніваецца ад візантыйскіх узораў манерай выканання. Фігуры прыземістых прапорцый, з празмерна вялікімі галовамі і рукамі, са спрошчанай перадачай вачэй, насоў, вушэй. Абагульнена трактаваны складкі адзення, на якім амаль адсутнічаюць упрыгажэнні. Такім чынам, выявы не вызначаюцца класічнай закончанасцю, якая ўласціва візантыйскім помнікам; у гэтым пласціна, відаць, з'яўляецца правінцыяльным паўторам сталічнага ўзору. Магчыма, яна зроблена ў самім Ваўкавыску, дзе касцярэзнае рамяство было вельмі развіта, аб чым сведчаць касцяныя загатоўкі і вырабы, знойдзеныя пры археалагічных раскопках [73].

Некалькі каменных абразкоў было знойдзена ў Полацкім княстве — буйным палітычным, эканамічным і культурным цэнтры заходніх зямель Старажытнай Русі. Полацк ужо з першых гадоў існавання быў вядомы далёка за межамі роднай зямлі і славіўся сваімі рамеснікамі і дойлідамі. Полацкае мураванае дойлідства ў сярэдзіне XII ст. змагло стварыць уласную архітэктурную школу, дзе на мясцовай глебе былі своеасабліва трансфармаваны візантыйскія ўзоры. Значных вышынь дасягнула манументальнае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, лепшыя помнікі якога стаяць у шэрагу самых выдатных твораў чалавецтва.

Своеасаблівасцю вызначаецца і дробная пластыка, якая прадстаўлена нешматлікімі, але даволі характэрнымі ўзорамі. Абразкі невялікага памеру, маюць вузкія палі, акаймленне з вушкам або адтуліну для шнурка. На заглыбленым фоне — рэльефныя выявы святых. Значную цікавасць уяўляе абразок з выявамі імператара Канстанціна і яго маці Алены, знойдзены пры раскопках Верхняга замка ў Полацку. Ён мае прамавугольную форму. У верхнім левым кутку — надпіс «А. Костянтин» (А.— скарочана ад Агіа — святы), на правым баку — рэшткі пазалоты. Выявы Канстанціна і Алены даволі распаўсюджаныя ў гэты перыяд і сустракаюцца як у манументальным жывапісе (Сафійскі сабор у Ноўгарадзе, XI ст.; Кірылаўская царква ў Кіеве, XII ст.; Мірожскі манастыр у Пскове, XII ст.), так і ў помніках дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Па іканаграфіі абразок нагадвае шырокавядомыя візантыйскія ўзоры [74]. На полацкім абразку выявы статычныя і паказаны строга ў фас. Канстанцін і Алена трымаюць у руках васьміканцовы крыж з касой ніжняй перакладзінай, які рэдка сустракаецца ў візантыйскіх помніках і даволі распаўсюджаны ў старажытнарускіх [75]. Яны ва ўбранні візантыйскіх імператараў. У Канстанціна арнаментаваны лор апаясвае фігуру наўкось. У Алены — псеўдафаракі ў выглядзе міндалепадобнага шчыта з васьміканцовым крыжам. На галовах Канстанціна і Алены — імператарскія кароны, але некаторыя да-

[72] Банк А. В. Константинопольские образцы и местные копии // Византийский временник. 1973. Т. 34. С. 192.

[73] Алексеев Л. В. Художественные изделия косторезов из древних городов Белоруссии // Сов. археология. 1962. № 4. С. 197—209.

[74] Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М.; Л., 1966. Табл. 195, 200.

[75] Лазарев В. Н. Новгородская живопись. М., 1969. С. 10—11; Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964. С. 45. Табл. 11.



*8. Абраз «Канстанцін і Алена». Сярэдзіна XII ст. Полацкі краязнаўчы музей*

следчыкі сцвярджаюць, што яны не візантыйскага, а заходнегерманскага тыпу — у такіх звычайна паказваюць германскіх імператараў [76]. Незвычайным для візантыйскай іканаграфіі з'яўляецца падножжа ў выглядзе напаўкруглых палат з двайным абрысам і кропкавым арнаментам па краі, якім упрыгожаны таксама німбы, кароны, кромка верхняга адзення, псеўдафаракі. Буйныя складкі адзення дадзены ў выглядзе здвоеных ліній. Своеасаблівае і пластычнае вырашэнне вобразаў. У Канстанціна і Алены каржакаватыя фігуры, шырокія твары, мадэліроўка якіх дадзена акругленым рэльефам. Дакладна пазначаны міндалепадобныя вочы, моцна сціснутыя вусны, цяжкія падбародкі. Для выяў характэрны спакойны абрыс фігур і твараў, свабодная лепка аб'ёмаў і ў той жа час некаторая напружанасць форм, унутраная дынаміка. Экспрэсія дасягаецца павелічэннем шырока расплюшчаных вачэй Канстанціна і Алены з пазначаным кропкай зрэнкам. Усе гэтыя асаблівасці збліжаюць полацкі абразок з раманскай пластыкай, што адзначаюць і некаторыя даследчыкі [77].

Як вядома, дробная пластыка была менш звязана з візантыйскай традыцыяй, чым, напрыклад, жывапіс. Духавенства, пад строгім кантролем якога знаходзіўся на Русі іканапіс, не магло дазволіць адрыў ад традыцыйных форм, пранікненне ў яго рыс, характэрных для мастацтва лацінскага Захаду, у той час як шырокае бытаванне дробнай пластыкі ў прыватным ужытку садзейнічала таму, што яна не так строга падвяргалася кантролю з боку царквы.

Калі раней старажытнарускае і раманскае мастацтва развівалася кожнае сваімі шляхамі, то ў XII ст. і асабліва ў першай трэці XIII ст. пункты іх сутыкнення робяцца больш шматлікімі і арганічнымі [78]. Вядома, што Полацкае княства падтрымлівала ажыўленыя гандлёвыя сувязі з Захадам, чаму часткова садзейнічала геаграфічнае становішча, яго сувязь праз Нёман і Дзвіну з краінамі Цэнтральнай Еўропы. У Полацкай зямлі выяўлены скарбы з заходнееўрапейскімі манетамі, мячом X ст., якія выраблялісь ў Рэйнскіх майстэрнях і былі распаўсюджаны ў Скандынавіі [79]. У Лукомлі, у курганных могільніках XI ст., выяўлены ўтульчатыя наканечнікі дзідаў [80], завезеныя са Швецыі. У Друцку і Полацку знойдзены бронзавыя наканечнікі мячоў, некаторыя з якіх, відаць, паходзяць са Скандынавіі, іншыя — з усходняй Прыбалтыкі [81].

Такім чынам, можна сцвярджаць, што полацкія майстры былі знаёмы не толькі з візантыйскай іканаграфіяй, але і з помнікамі раманскага мастацтва, якія зрабілі пэўны ўплыў на іх творчасць. Але яны не проста пераймалі гатовыя ўзоры, а творча перапрацоўвалі іх у адпаведнасці са сваімі эстэтычнымі густамі і багатым шматвяковым мастацкім вопытам.

---

76 Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. С. 42.

77 Нікалаева Т. В. Скарбы мастацтва // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1972. № 1. С. 60; Монгайт А. Л. Фрески Спасо-Евфросиньевской церкви // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 140; Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Ст. и материалы. М., 1978. С. 234.

78 Pucko W. O tendencjach zachodnich w malarstwie ikonym Rusi XII—XIII ww. / Biuletyn Historii Sztuki (далей — BHS). 1979. N 4. S. 327—336.

79 Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие. Мечи и сабли X—XIII вв. // Свод археол. источников. 1966. Вып. 1. № 36. С. 82.

80 Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли. IX—XIII. С. 131—132.

81 Штыхов Г. В. Киев и города Полоцкой земли // Киев и западные земли Руси в IX—XIII вв. Мн., 1982. С. 62.



*9. Абраз двухбаковы «Маці боская». 1-я пал. XIII ст. Правы бок. ДММ БССР*

Як вядома, у раманскай пластыцы выявы губляюць свой прасторавы характар і здаюцца нібы прыклеенымі да фону. Падножжа, на якім змешчаны фігуры Канстанціна і Алены, падкрэслівае прасторавую глыбіню рэльефу, паднятага над фонам на розную вышыню. Невялікія па памерах выявы здаюцца манументальнымі дзякуючы франтальнасці фігур, сіметрыі кампазіцыі, нізкаму пазёму. Манументальная статычнасць полацкага абразка адрозніваецца ад напружанасці, павышанай эмацыянальнасці і драматычнасці вобразаў, уласцівых раманскай пластыцы. Дакладнасць аб'ёмаў падкрэсліваецца мініяцюрнасцю разьбы, што праяўляецца ў лінейных рытмах складак адзення, мностве ўпрыгожанняў, рытмічным паўторы кропак, крынаў, звернутых пялёсткамі ўніз, якімі арнаментаваны падол адзення. З гэтага спалучэння дэкаратыўнасці і строгага рытму аб'ёмаў складаецца своеасаблівы мастацкі стыль твора, які нельга зблытаць ні з раманскімі, ні з візантыйскімі ўзорамі.

Яшчэ больш выразныя абразкі, знойдзеныя на замчышчы ў Мінску. Яны вызначаюцца асаблівым стылем разьбы, які сведчыць аб іх мясцовай вытворчасці [82].

Цікавы двухбаковы абразок з паяснымі выявамі святых. На адным баку — маці боская, на адваротным — апостал Пётр. Ён паказаны ў фас, правая рука сагнута перад грудзямі ў благаслаўляльным жэсце, а раскрытая левая паднята да пляча. На ім хітон з прамавугольным выразам і гімацій з буйнымі свабоднымі складкамі. Твар вельмі выразны: вялікія пукатыя вочы, прамы, быццам вытачаны нос, падкрэсленыя рэльефы шчок. Кароткія валасы, якія пакідаюць адкрытымі вушы, перададзены, як і на многіх візантыйскіх помніках, у выглядзе двух радоў кружкоў, падзеленых вертыкальнымі рысачкамі на пругкія аб'ёмныя пасмы.

Маці боская, паказаная ў малітоўнай позе, вядома пад назвай Агіасарытысы, або Халкапратыйскай. Іканаграфія Агіасарытысы склалася ў Візантыі ў IX—X стст. і з'яўляецца распаўсюджаным варыянтам маці боскай — заступніцы, якая моліцца за прыватных асоб [83]. У старажытнарускім мастацтве гэты іканаграфічны ізвод сустракаецца даволі рэдка (выява маці боскай на абразе XIII ст. «Ілля-прарок у пустыні» з жыціем і Дэісусам на рэльефе фасада Георгіеўскага храма ў Юр'еве-Поль-

---

[82] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. С. 42.

[83] Кондаков Н. П. Иконография богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 296.



*10. Абраз двухбаковы «Пётр». 1-я пал. XIII ст. Адваротны бок. ДММ БССР*

скім)[84]. Значна больш ён распаўсюджаны ў візантыйскіх старажытнасцях[85]. У заходнерускіх землях выявы Агіасарытысы сустракаюцца даволі часта — на абразках, віслых пячатках, у манументальным жывапісе (фрэска Спаса-Ефрасіннеўскай царквы ў Полацку).

На мінскім абразку перш за ўсё прыцягвае ўвагу твар маці боскай з буйнымі рысамі, вялікімі вачыма, прамым носам. Мадэліроўка фігуры пластычная, што падкрэсліваецца складкамі мафорыя, перададзенага рэдкімі, заглыбленымі, месцамі падвоенымі лініямі, якія выяўляюць масіўнасць фігуры. Майстар умела карыстаецца прыёмамі мадэліроўкі формы і будуе яе на градацыях аб'ёму, што стварае ўражанне прасторавасці кампазіцыі. Агульная вышыня рэльефу невялікая, але і ў гэтых межах вылучаецца некалькі планаў. Першы выяўляе часткі фігуры, якія найбольш выступаюць з фону, другі — торс і твар. Самым нізкім рэльефам дадзены німбы, краі рэльефу плаўна закруглены. У параўнанні з візантыйскімі ўзорамі, дзе ўзмацняецца лінейны, графічны пачатак, гэты помнік вызначаецца выразнай пластычнасцю

---

[84] Алпатов М. В. Сокровища русского искусства XI—XV вв. Л., 1971. Табл. 33; Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Табл. 4.

[85] Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. Іл. 113, 114.



*11. Абраз «Мікола і Стэфан». 1-я пал. XIII ст. ДММ БССР*



*12. Шахматны кароль. Канец XII — пач. XIII ст. Брэсцкі краязнаўчы музей*

фігур і твараў, свабоднай і ўпэўненай разьбой. Выкананы ён без прафесійнай вытанчанасці, але з вялікай доляй рэалізму і, відаць, мясцовым майстрам, які дасягнуў выразнай пластычнасці выяў.

Адным з найбольш дасканалых узораў дробнай пластыкі мясцовай вытворчасці з'яўляецца абразок «Мікола і Стэфан». Гэтыя святыя лічыліся абаронцамі падарожнікаў, людзей, якія знаходзіліся ў небяспечнай дарозе [86]. У верхняй частцы абразка — пагрудная выява Хрыста Эмануіла, які благаслаўляе абедзвюма рукамі Міколу і Стэфана, паказаных у поўны рост. Фігура Хрыста аддзелена ад іх паўкруглай паласой з буйнымі пацеркамі, што абазначае неба. Мікола ў святцельскім аблачэнні. Правая рука, сагнутая перад грудзямі, у благаслаўляльным жэсце, левай ён падтрымлівае Евангелле. Архідыякан Стэфан у дыяканскім стыхары, у яго правай руцэ, відаць, было кадзіла (не збераглося), у левай — артафорыя-піксіда. Фігуры Стэфана і Міколы каржакаватыя, з укарочанымі прапорцыямі, галовы крыху ўзбуйненыя. Твары акруглыя, скуластыя, насы прыплясканыя, вочы шырока расплюшчаныя, куткі вуснаў апушчаныя. Простанародныя, непасрэдныя твары вельмі выразныя. У сувязі са знаходкай падобнага бронзавага абразка з выявай Міколы і Стэфана на гарадзішчы на р. Менцы (разам з іншымі матэрыяламі XI ст.) Г. В. Штыхаў выказаў думку, што «гэта глыбока сімвалічная іканаграфія доўга трымалася ў Мінску» [87].

Калі параўнаць полацкія і мінскія абразкі, то можна заўважыць шмат агульнага. Для іх характэрны даволі высокі, скруглены да фону абразка рэльеф, двайная акантоўка німбаў, дугападобныя складкі адзення, якое мае мноства ўпрыгожанняў. Абразкі вызначаюцца актыўным пластычным стылем, жывапіснай сакавітасцю рэльефаў, яснасцю і дакладнасцю аб'ёмаў. Падабенства можна тлумачыць тым, што перадумовы творчасці як полацкіх, так і мінскіх майстроў былі такімі ж, як у іншых гарадах Полацкай зямлі, і іх творы вызначаюцца толькі своеасаблівасцю індывідуальнай манеры. Абразкі хут-

[86] Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // Сов. археология. 1972. № 3. С. 207.

[87] Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли. IX—XIII. С. 141.

чэй за ўсё мясцовай вытворчасці, што пацвярджаюць выказванні некаторых даследчыкаў, якія лічаць, што дробная пластыка магла вырабляцца ў такіх буйных цэнтрах, якімі былі ў той час Пінск, Навагрудак, Полацк і, відаць, некаторыя іншыя гарады [88].

Такім чынам, заходнерускія майстры актыўна асімілявалі разнастайныя ўплывы, творча інтэрпрэтавалі іх на мясцовай глебе і стварылі творы, пазначаныя рысамі непаўторнай самабытнасці.

Разьбяныя абразкі не вычэрпваюць усяго багацця і разнастайнасці творчых пошукаў заходнерускіх майстроў. Шэраг вырабаў, знойдзеных пры археалагічных раскопках, сведчыць аб значным развіцці свецкага мастацтва ў Беларусі. Характэрнымі ўзорамі яго з'яўляюцца шахматы, пра якія ўпамінаў у свой час яшчэ Кірыла Тураўскі.

Шахматныя фігуркі выразаліся з косці ці каменя — бадай самых трывалых і вельмі прыдатных для скульптурнай разьбы матэрыялаў.

Самымі раннімі ўзорамі з'яўляюцца фігуркі коней, знойдзеныя на паселішчы на р. Менцы, у вярхоўі Пцічы пад Мінскам (XI ст.), у Навагрудку, Тураве (XII ст.). Яны маюць форму цыліндрыкаў, конусаў, пірамід, што, безумоўна, сведчыць аб уплыве ўсходніх узораў, якія траплялі ў Кіеўскую Русь з Персіі і Сярэдняй Азіі [89]. Апрача коней, выяўлены і іншыя фігуркі — слана (Друцк), ладдзі «рух» — па назве фантастычнай птушкі з персідскага казачнага эпасу (Копысь), якая мела прамавугольную аснову і два выступы.



*13. Шахматная пешка «Барабаншчык». Пач. XII ст. ДММ БССР*

Калі вышэйназваныя творы маюць цалкам абстрактна-сімвалічны характар і толькі адзін або некалькі выступаў зверху азначаюць тыя ці іншыя часткі фігуры, то шэраг іншых скульптур выкананы ў рэалістычнай манеры. Гэта так званыя шахматы «з тварыкамі» — выдатныя помнікі старажытнарускага касцярэзнага рамяства.

Шахматных фігур «з тварыкамі» ў Беларусі знойдзена пяць. Сярод іх — фігура цара (так на Русі называлі караля) у выглядзе воіна, выяўленая на Берасцейскім гарадзішчы, а таксама фер-

---

[88] Порфиридов Н. Г. Вопросы областного атрибутирования древнерусской мелкой каменной пластики // Древнерусское искусство. М., 1977. С. 66.

[89] Пуцко В. Г., Штыхаў Г. В. Скульптура і дробная пластыка заходнерускіх зямель // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 99.



*14. Вухачыстка. 1-я пал. XII ст. ДМ БССР*

зя (Лукомль). Яго фігура дадзена кампактным аб'ёмам, а складзеныя паўсходняму ногі і перакрыжаваныя на грудзях рукі паказаны рэльефна. Галава даволі буйная, твар грубаваты, з выступаючым падбародкам і прыпляскавым носам.

Вельмі каларытнае таксама і аблічча пешкі ў выглядзе барабаншчыка, змешчанай на трохвугольным аспаванні (Ваўкавыск). Ён у доўгай падпяразанай кашулі, на нагах боты, на галаве нізкая шапка, з-пад якой бачны зачасаныя назад валасы. Постаць прысадзістая, рысы твару вельмі выразныя: вялікі прыпляскаиы нос, высунуты наперад падбародак, шырока расплюшчаныя вочы. Прапорцыі фігуры яўна несуразмерныя: вялікая ў параўнанні з тулавам галава, буйныя кісці рук. У правай руцэ барабаншчыка палка-вашчага, што выкарыстоўвалася для ўдараў па барабанах. (Дарэчы, у старажытнарускіх крыніцах ударны інструмент, які нагадвае барабан, называецца бубнам.) Бубен, што звісае з пляча, перададзены вельмі дакладна, і на ім нават пазначана тасьма, пры дапамозе якой рэгулявалася нацяжэнне скуры. Цікава адзначыць, што інструмент у выглядзе барабана сустракаецца на мініяцюры Кенігсбергскага летапісу, дзе паказаны ігрышчы славян [90].

Барабаншчык падае сігнал да бою, і майстар, паказваючы чалавека ў пэўнай жыццёвай сітуацыі, імкнуўся падкрэсліць тое, што лічыў асабліва важным. Таму ён і засяроджвае ўвагу на барабане, на вашчазе ў правай руцэ, лічачы іх у дадзенай сітуацыі галоўнымі. Скульптура вызначаецца кампактнасцю

[90] Радзивилловская или Кенигсбергская летопись. СПб, 1902. Л. 6.



*15. Шахматная тура «Насада». Пач.— сярэдзіна XII ст. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей*



*16. Шахматная тура «Насада». Пач. XII ст. ДММ БССР*

форм, строгім адборам дэталей, мяккім пластычным сілуэтам, што робіць твор дакладным па думцы, а вобраз ваеннага музыкі — вельмі пераканаўчым.

Вобраз старажытнага музыкі ўвасоблены таксама і на вухачыстцы, знойдзенай на падлозе багатага дома ў Навагрудку [91]. Музыка, што змешчаны ў верхняй частцы вухачысткі, сядзіць на лаўцы, перад ім на падстаўцы трохструнны інструмент трапецападобнай формы — «псалтыр» (музычны інструмент, які ўжываўся для суправаджэння ўрачыстых песнапенняў і быў менш пашыраны, чым гуслі). Калі параўнаць выявы барабаншчыка і музыкі, то можна заўважыць шмат агульнага: яны бязвусыя і безбародыя, доўгія кашулі падпяразаны паясамі, на галовах плоскія шапкі. Падабенства вонкавага аблічча і адзення дае падставы меркаваць, што паказаны тут прафесійныя музыканты.

Стылістычна блізкія да гэтых фігур і выявы воінаў у мініяцюрных ладдзях, знойдзеных у Гродна і Ваўкавыску. На гродзенскай ладдзі воіны змешчаны на носе і карме, на ваўкавыскай — двое пасярэдзіне ля бартоў, трэці — на носе судна засяроджана ўзіраецца наперад. Майстар удала размяшчае фігуры на

---

[91] Гуревич Ф. Д. Изображения музыкантов в Древней Руси // Сов. археология. 1965. № 2. С. 276—278.

даволі абмежаванай прасторы, прычым аб'ядноўвае іх адзінствам дзеяння. Воі-спы ў круглых шапках, з-пад якіх спу-скаюцца доўгія валасы. Твары з некаль-кі грубаватымі рысамі, пукатымі лба-мі, вельмі выразныя. Характэрна, што сама лодка — гэта не абстрактная выя-ва з выступамі і адтулінамі, а зусім рэ-альнае канкрэтнае адлюстраванне пэў-нага судна («насада»), якое было пры-стасавана да бою на вузкіх рэках. Яно ўяўляла сабой рачную лодку з высока-ўзнятымі бартамі, якія ахоўвалі весля-роў ад варожых стрэл. «Насады» выка-рыстоўваліся ў беларускім Панямонні і, відаць, майстру былі добра знаёмы, бо вельмі канкрэтнымі і рэальнымі ат-рымаліся ў яго гэтыя баявыя судны.

Такім чынам, знойдзеныя фігуркі — і выяўленчыя шахматы, і бытавыя вы-рабы з аб'ёмнымі выявамі — даюць пэўнае ўяўленне аб жыхарах заходне-рускіх гарадоў, іх адзенні, прычосках. Выкананыя з надзвычайнай праўдзіва-сцю і назіральнасцю, яны вызначаюц-ца экспрэсіўнай выразнасцю і адволь-нымі прапорцыямі, у чым, відаць, пра-яўляюцца павевы раманскага мастацт-ва [92]. Стылістычная блізкасць фігур сведчыць аб фарміраванні своеасаблі-вых адметных рыс у дробнай пластыцы старажытнай Беларусі, аб высокім май-стэрстве мясцовых разьбяроў.

Гэтыя рысы праяўляюцца не толькі ў антрапаморфных, але і заамарфных вы-явах. Яны, праўда, больш за ўсё рас-паўсюджаны ў контурнай і выемчатай разьбе грабянёў, накладак, плітак, упрыгожаных арнаментам «звярынага» стылю з адлюстраваннем сабак, кошак, аленяў, барсаў і іншых жывёл. Даволі рэдкай з'яўляецца вухачыстка з аб'ём-ным адлюстраваннем ваўка, выяўленая ў Тураве. Яе цікава параўнаць з на-вершшам у выглядзе льва, зробленага ў традыцыях раманскага мастацтва ў Паўднёвай Германіі і знойдзенага ў Ваўкавыску, куды яно трапіла шляхам гандлёвых ці культурных сувязей [93]. Як вядома, у «звярынай» арнаментыцы Захаду леў ідэнтыфікуецца з д'яблам, які можа праглынуць грэшніка. Таму і ў навершшы леў са страшэнна ашчэра-най пашчай праглынае немаладога мужчыну ў багатым адзенні, які пры жыцці не выконваў хрысціянскіх запа-ведзей, за што пасля смерці яго чакае пекла. Навершша было часткай бага-тага сядзення, і выява льва з'яўлялася грозным напамінаннем яго ўладаль-піку.

Нічога жахлівага мы не бачым у фі-гуры ваўка на тураўскай вухачыстцы. Ён паказаны добрай незлаславайісто-тай, якая больш падобна на сабаку, і нават ашчэраная пашча не здаецца гроз-най. У яго абагульненая фігура з пла-стычна выяўленымі аб'ёмамі, мяккімі плаўнымі контурамі. У трактоўцы гэта-га вобраза праяўляецца народная фан-тазія і густ.

Такім чынам, дробная пластыка за-ходніх зямель Кіеўскай Русі дасягнула высокага развіцця, што праявілася ў багацці і разнастайнасці яе відаў і жан-раў, выкарыстанні самых розных матэ-рыялаў і прыёмаў іх апрацоўкі. Нашы продкі па-майстэрску валодалі тэхнікай як рэльефнай, так і аб'ёмнай разьбы і стварылі творы, адзначаныя непаўтор-най своеасаблівасцю, высокім узроўнем выканання. Дробная пластыка з'явіла-ся важкім укладам у культуру Кіеў-скай Русі і стала моцным падмуркам развіцця беларускай скульптуры XIV—XVIII стст.

---

[92] Нессельштраус Ц. Г. Искусство Запад-ной Европы в средние века. М., 1974. С. 129; Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 5.

[93] Даркевич В. П. Произведения запад-ного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.). М., 1966. С. 29.

# УПЛЫВЫ РАМАНСКАГА СТЫЛЮ І ГОТЫКІ



Скульптура Беларусі XIII—XV стст. бадай самая недаследаваная старонка творчай спадчыны беларускага народа з-за амаль поўнай адсутнасці помнікаў. А між тым гэта прынцыпова новы перыяд у яе развіцці, адзначаны новымі рысамі, новымі мастацка-стылявымі асаблівасцямі. Скульптура трывала ўваходзіць у саюз з архітэктурай і яе мастацкімі стылямі — раманскім, пазней гатычным, станаўленне і развіццё якіх у пластыцы Беларусі, на жаль, сёння прасачыць вельмі цяжка.

Распаўсюджанне раманскага стылю і готыкі шмат у чым было абумоўлена своеасаблівасцю гістарычнай сітуацыі, якая склалася ў заходніх землях. Палітычная і тэрытарыяльная кансалідацыя гэтых зямель і Літвы, паскораная пагрозай з боку крыжакоў і татар, прывяла да стварэння магутнай дзяржавы — Вялікага княства Літоўскага, якая ў XV — першай палове XVI ст. займала тэрыторыю ад Балтыйскага мора і Мазовіі на захадзе да Ржэва, Мажайска, Калугі, Тулы на ўсходзе, ад вярхоўя Волгі на поўначы і да прычарнаморскіх стэпаў на поўдні. Заходнія землі ўвайшлі ў склад княства з буйнымі дасягненнямі ў галіне эканомікі і культуры. Аб гэтым сведчаць значнае развіццё ўнутранага рынку і таварна-грашовых адносін, рост гарадоў, многія з якіх з'яўляліся важнымі цэнтрамі рамяства і гандлю, высокі ўзровень мураванага дойлідства, манументальнага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і пісьменства.

У канцы XIV—XV ст. у беларускай культуры ўзмацняецца ўплыў заходнееўрапейскага мастацтва, што было выклікана складанымі і супярэчлівымі абставінамі, абумоўленымі абвастрэннем дынастычнай і палітычнай барацьбы ўнутры Вялікага княства Літоўскага, пастаяннай агрэсіяй Тэўтонскага ордэна (толькі за 1345—1392 гг. крыжакі зрабілі 96 нападаў на Беларусь і Літву). Усё гэта падрыхтавала глебу для саюза княства з Польшчай, афармленага Крэўскай (1385) і Віленска-Радамскай (1401) уніямі. Паводле уній, Вялікаму княству Літоўскаму быў гарантаваны аўтэнтычны дзяржаўны рэжым у саюзе з Польшчай і пад вярхоўнай уладай польскага караля. Гэты саюз унёс карэнныя змены ў палітыку абедзвюх дзяржаў, і ўся гісторыя не толькі Беларусі і Польшчы, але Украіны і Літвы знаходзілася пад яго ўздзеяннем. Ён быў выгадны ўсім народам Усходняй Еўропы, бо дазваляў аб'яднаць сілы для сумеснага адбіцця нямецкай агрэсіі, а таксама для развіцця эканамічных і гандлёвых сувязей. Крэўская і асабліва Віленска-Радамская уніі былі выходным момантам у арганізацыі і аб'яднанні сіл усходнееўрапейскіх народаў у іх барацьбе з крыжакамі. Выдатная перамога беларускага, украінскага, рускага, літоўскага і польскага народаў пад Грунвальдам (1410) (у гэтай бітве ўдзельнічалі Полацкая, Смаленская, Віцебская і іншыя харугвы) садзейнічала павышэнню аўтарытэту Вялікага княства Літоўскага і Польшчы, а таксама ўздыму нацыянальнай свядомасці гэтых народаў, актывізацыі іх барацьбы за сваё вызваленне. Але адначасова пачынаецца прымусовае наса-

джэнне каталіцызму на тэрыторыі Беларусі, Літвы і Украіны [1]. На беларускіх землях пашыраецца каталіцкае землеўладанне, будуюцца касцёлы і манастыры. Так, Ягайла заснаваў касцёл і плябанію ў Гайне (1387), былі заснаваны касцёлы ў Мінску і Брэсце (каля 1390 г.), Браславе (1406), Ашмянах (1424), Свіры (1452), Відзах (1481), бернардзінскі касцёл у Полацку (1498), касцёл у Ішкалдзі (1472) і інш [2]. З пачатку XV ст. да 1569 г. у заходніх раёнах Беларусі было пабудавана 143 касцёлы і манастыры, на літоўскіх землях — 132, на Падляшшы, дзе жыло беларускае насельніцтва,— 28, а ўсяго 303 касцёлы і манастыры на захад ад лініі Браслаў — Паставы — Вілейка — Мінск — Нясвіж — Пінск. Гэтыя збудаванні не дайшлі да нас, а захаваліся толькі некаторыя храмы канца XV — пачатку XVI ст., выкананыя пад уплывам готыкі.

Беларускі гатычны храм меў сваё аблічча, свой адметны арсенал вонкавага ўбрання, якое было даволі сціплае, але тым не менш вельмі выразнае. У параўнанні з заходнееўрапейскімі культавымі пабудовамі, дзе скульптура мела месца як у інтэр'еры, так і экстэр'еры, была цесна звязана з архітэктурай, падпарадкоўвалася ёй і з'яўлялася быццам працягам апошняй, беларускія храмы ўпрыгожваліся стрэльчатымі аконнымі і дзвярнымі праёмамі, плоскімі нішамі розных памераў, якія не былі прыстасаваны для ўстаноўкі скульптуры. А пластычнасць беларускаму гатычнаму храму надавалі фігурнае завяршэнне сцен галоўнага фасада, мяккія крывалінейныя абрысы контрфорсаў, сілуэтная выразнасць пабудовы, гарманічная ўраўнаважанасць мас.

[1] Юхо І. Крэўская ўнія // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1985. № 4. С. 22—24.

[2] Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Мн., 1972. Т. 1. С. 164.

Скульптура, якая з'яўляецца ў гэты час у Беларусі, змяшчаецца ў інтэр'ерах храмаў. Яна была драўлянай або каменнай, вылучалася паліхромнай расфарбоўкай і характарызавалася цеснай сувяззю з мастацкімі стылямі.

Самы ранні помнік, што захаваўся на тэрыторыі Беларусі,— «Распяцце» (XIV ст.) з в. Галубічы Віцебскай вобласці (ДММ БССР) — адзначаны рысамі раманскага стылю. Суровасць вобраза, манументальнасць, лаканізм выразных сродкаў — вызначальныя асаблівасці гэтага твора.

Асобныя скульптуры, выкананыя пад уплывам раманскага стылю, захаваліся і за межамі Беларусі. Яркі прыклад таму — скульптура Міколы Мажайскага. Падкрэсліваючы нацыянальныя вытокі гэтага твора, А. Някрасаў сцвярджаў, што «ні адна руская вобласць не ведала ў той час падобнай статуі. Толькі пазней з'яўляюцца на Украіне і на поўначы такія скульптуры, якія распаўсюджваюцца на Маскоўскіх землях у XV, а асабліва ў XVI—XVII стст.» [3] Выкананая ў 20-х гадах XIV ст., яна аказала пэўны ўплыў на развіццё рускай пластыкі.

Культ Міколы быў даволі папулярным на Русі. Мікола лічыўся абаронцам удоў, сірот, вандроўнікаў і пакутных, лекарам глухіх, нямых, кульгавых. Пераасэнсаванне гэтага вобраза адбываецца ў XIII ст., у перыяд мангола-татарскага нашэсця. Ён стаў трактавацца як абаронца рускіх гарадоў ад захопнікаў і паказвацца з мячом у правай руцэ і «горадам» Мажайскам у левай — у знак яго абароны. Менавіта такі выгляд мела і скульптура Міколы Мажайскага. Фігура строга франтальная і статычная, выгляд суровы і велічны, на твары застылая ўсмешка. Шырока адкрытыя, быццам вырачаныя вочы пільна глядзяць удалечыню. Барада, вусы

[3] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. С. 203.



*17. Распяцце. Канец XIV ст. Фрагмент. в. Галубічы Віцебскай вобл. ДММ БССР*

трактаваны лінейнымі ўрэзамі, на лбу пазначаны маршчыны. Масіўнае адзенне драпіруе слаба расчлянёную фігуру, якая мае плоскасны характар з асобнымі элементамі рэльефнасці. Плоскасная трактоўка сведчыць, што скульптура была зроблена на заказу рускага горада. Вядома, што праваслаўная царква забараняла ўпрыгожваць храмы скульптурнымі выявамі, чым сур'ёзна стрымлівала развіццё пластыкі. Разьбяныя скульптуры былі плоскія, амаль пазбаўленыя пукатасці і больш паходзілі на рэльеф.

Вядомы яшчэ дзве разьбяныя скульптуры: «Мікола Мажайскі» і «Параскева Пятніца», прынесеныя старцамі, «пераходцамі з іншыя землі», у Пскоў у 1540 г. Даследчыкі сцвярджаюць, што яны былі выхадцамі з Беларусі, відаць, беларускія праваслаўныя манахі, якія апынуліся тут у выніку войн, што пра-

ходзілі адна за другой на працягу першай паловы XVI ст. [4]

Скульптуры Міколы Мажайскага і Параскевы Пятніцы былі «на рези в храмцах 2 аршина, 8 вершков в высоту» [5]. Захавалася толькі фігура Міколы Мажайскага (у канцы XVII ст. яна была паноўлена пскоўскімі майстрамі: пафарбаваны адзенне і твар). Скульптура «не прызначана для профільнага агляду і амаль пазбаўлена выпукласці, уласцівай пластычным формам цела. Рукі распасцёрты: у адной — пяцікупальны храм, у другой — меч. Плоскасна трактаваная фелонь за спіной Міколы ўтварае фон, на якім фігура выступае невысокім рэльефам» [6]. Паколькі драўляныя скульптуры былі мала вядомы ў царкоўным ужытку, яны выклікалі ў жыхароў сумненні («и бысть псковичам у неведении, что во Пскове такие иконы на рези не бывали и многие невежливые люди поставиша то за болванное поклонение и бысть в людях молва велика и смятение») [7]. Толькі пасля таго як быў зроблены запыт наўгародскаму архіепіскапу Макарыю, які быў знаёмы з падобнымі скульптурамі, іх прызналі прадметамі свяшчэннага культу, як і абразы.

Скульптура Міколы Мажайскага — твор, непасрэдна звязаны з праваслаўным культам. Мікола паказаны ў візантыйскім епіскапскім аблачэнні — фелоні, амафоры з крыжам і без галаўнога ўбору. У пластычнай трактоўцы вобраза адзначаны раманска-гатычныя рысы, што зусім не ўласціва для рускай скульптуры. Такім чынам, захоўваючы строгі канон праваслаўнай іканаграфічнай схемы, яна нясе рысы заходніх уплываў, што яшчэ раз сведчыць аб яе паходжанні з Вялікага княства Літоўскага, мастацкая культура якога была звязана з традыцыямі сярэдневяковага мастацтва ўсходніх славян і Заходняй Еўропы.

Што датычыцца скульптуры Параскевы Пятніцы, то для яе характэрна «асаблівая сіла пластычнага абагульнення і сінтэтычнасць вобраза» [8]. Яна паказана ў позе аранты, у левай руцэ скрутак, у правай крыж. Супастаўленне яе з вядомай іканапіснай выявай Параскевы Пятніцы (сярэдзіна — другая палова XVI ст., ДММ БССР) дазваляе адзначыць у іх трактоўцы шмат агульных рыс, што сведчыць аб тым, што «ў праваслаўнай іканаграфіі XV—XVI стст. быў выпрацаваны пэўны тып статуарна-пластычных вобразаў» [9].

Шырокае геаграфічнае бытаванне помнікаў раманска-гатычнага кола тлумачыцца шэрагам прычын, і ў першую чаргу параўнальнай лёгкасцю распаўсюджвання ўплываў у галіне мастацтва. Гэтаму садзейнічала і нестабільнасць дзяржаўных межаў, якія часта змяняліся з-за перагрупоўкі ўладанняў, паколькі нацыянальныя дзяржавы яшчэ толькі складваліся. Калі ў Заходняй Еўропе кансалідацыя нацый і ўтварэнне нацыянальных дзяржаў былі працэсамі сінхроннымі і нацыянальна-культурнае адзінства супадала з тэрытарыяльна-палітычным, то Вялікае кня-

---

[4] Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Новгорода XV в. // История русского искусства. Т. 2. С. 281; Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. С. 204; Марьянков В. К. К вопросу о связях русской и белорусской деревянной скульптуры XV—XVI вв. // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. Мн., 1982. С. 79—84.

[5] Заметки о памятниках псковской церковной старины. М., 1914. С. 10.

[6] Мнева Н. Е. Скульптура и резьба XVI века // История русского искусства. Т. 3. С. 626.

[7] Заметки о памятниках псковской церковной старины. С. 10—11.

[8] Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси // Триста веков искусства: Искусство европейской части СССР. М., 1976. С. 225.

[9] Марьянков В. К. К вопросу о связях русской и белорусской деревянной скульптуры XV—XVI вв. С. 84.

ства Літоўскае і Рэч Паспалітая аб'ядноўвалі некалькі народаў, якія не склаліся яшчэ ў асобныя нацыі, а ўяўлялі групу этнічна блізкіх народаў, паміж якімі развіваліся цесныя кантакты. Культуры гэтых народаў узаемадзейнічалі, змешваліся і пранізвалі адна адну; у выніку мастацкая культура Беларусі, Літвы і Польшчы ў гэты перыяд уяўляла сабою складаную, далёка не аднародную карціну [10]. Тэрытарыяльнае, палітычнае і часткова эканамічнае адзінства трох народаў садзейнічала агульнасці многіх аспектаў культуры, асабліва тых, якія ў значнай ступені былі абумоўлены агульнай рэлігійнай, палітычнай і ідэалагічнай арыентацыяй. З рускім і ўкраінскім народамі беларуская культура была цесна звязана як адзінствам культурна-этнічнага субстрату, так і рэлігійна-ідэалагічнай агульнасцю, з Польшчай і Літвой — агульнасцю дзяржавы. Узаемапранікненню розных культур садзейнічалі таксама і дынастычныя сувязі. Так, калі ў 1396 г. Ягайла ўступіў у шлюб з польскай каралевай Ядвігай, ён запрасіў беларускіх майстроў, якія працавалі над манументальнымі роспісамі храмаў у Любліне, Сандаміры, Гнезна, Кракаве, Віслiцы. Яны стварылі фрэскавыя цыклы, што маюць вялікую гістарычную і мастацкую каштоўнасць. Беларускія майстры прыўнеслі ў польскае мастацтва візантыйска-рускія традыцыі [11]. Пры сыне Ягайлы Казіміры майстрамі з Беларусі была распісана капліца св. Крыжа ў Вавельскім замку. Асобныя помнікі мураванага дойлідства Вялікага княства Літоўскага ствараліся з удзелам майстроў-перасяленцаў з Кіева і Валыні і інш. [12]

Даволі змястоўнай формай творчых узаемаўплываў былі працяглыя вандроўкі беларускіх майстроў у іншыя, часам замежныя гарады. Туды яны прыносілі сваю адметнасць, адтуль вярталіся з удасканаленым майстэрствам, узбагачаныя творчымі здабыткамі. У той жа час шмат замежных майстроў жылі і працавалі ў беларускіх гарадах. Так, у адпаведнасці з інвентаром г. Бабруйска 1639 г. тут жылі рамеснікі з Літвы (этнаграфічнай), Масквы, Валыні, Венгрыі, як, напрыклад, Васка Жамайцінавіч, Мацвей Валынец, Івашка Маскаль, Нікан Маскаль, рымар Януш-венгр [13]. У Брэсце, напрыклад, жыў камяняр Ян Малінэр, разьбяр па металу Марцін Вольф — выхадцы з Германіі, у Гродна — майстры з Польшчы, у нясвіжскай ліцейнай майстэрні працаваў Герман Мользэр [14]. Такім чынам, шырокія сувязі беларускіх майстроў з мастацтвам суседніх народаў былі заўсёды непасрэдныя і шматгранныя. Таму невыпадковым з'яўляецца некаторае падабенства вобразаў, якія стваралі майстры розных краін.

Разглядаючы нешматлікія творы познегатычнага мастацтва, якія захаваліся на тэрыторыі Беларусі, трэба адзначыць, што амаль усе яны паходзяць з розных храмаў, якія сёння ўжо не існуюць, з розных алтарных кампазіцый, у якія некалі ўваходзілі. Алтар у гатычным храме становіцца цэнтрам літургічнага дзеяння, галоўнай сэнсавай і дэкаратыўнай дамінантай. Ён уяўляў сабою трыпціх, які складаўся з кораба і адной або дзвюх пар рухомых створак.

---

[10] Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. Мн., 1978. С. 8—9.

[11] Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986. С. 74; Соболевский А. М. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб, 1910. С. 193 і інш.

[12] Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии: В 2 т. Мн., 1985. Т. 1. С. 35.

[13] АВАК. Вильна, 1898. Т. 25. С. 246.

[14] Копыский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. Мн., 1966. С. 49, 86.

Скульптуры змяшчаліся ў корабе, створкі размалёўваліся або ўпрыгожваліся рэльефнымі выявамі. Часам унутраная паверхня створак размалёўвалася, а вонкавая была разьбяная. У будні, калі не было богаслужэння, створкі былі зачынены, а ў святочныя дні і ў нядзелю яны адчыняліся і быў бачны кораб з фігурамі, якія ззялі фарбамі і пазалотай. Кораб і створкі з'яўляліся асноўнымі часткамі алтара, які меў і завяршэнне ў выглядзе вежаў, вімпергаў і фіял з мноствам дробных статуй. Скульптурна-жывапісны алтар як нельга лепш адпавядаў імкненню царквы да пышнасці літургіі, а мноства выяў служыла дыдактычным мэтам — наглядная ілюстрацыяй пропаведзі. Трэба адзначыць, што гатычны алтар — ужо твор выяўленчага мастацтва, і гэта асабліва важна падкрэсліць, бо дагатычны алтар быў пазбаўлены як выўленчага, так і арнаментальнага дэкору.

Скульптуры ў корабе змяшчаліся ў пэўнай паслядоўнасці. Цэнтральнае месца, як правіла, займалі фігуры Хрыста або маці боскай, іх галоўная роля акцэнтавалася і большымі памерамі і ўстаноўкай на асобным пастаменце. Паабапал іх знаходзіліся дзве, радзей чатыры бакавыя фігуры, якія ўтваралі сіметрычную кампазіцыю. Вышыня алтара дасягала іншы раз значных памераў, а фігуры ў корабе былі большыя за натуральныя. Гэты тып алтарнай кампазіцыі характарызаваўся строгай пабудовай, ясна выяўленым цэнтрам, параўнальна невялікай колькасцю дзеючых асоб. Другі тып складаўся з мноства дзеючых асоб, як бы прызначаных для ўсхваляваных тэатралізаваных сцэн, і меў характар падрабязнага апавядання. На жаль, на сённяшні дзень у Беларусі не захавалася гатычных алтароў, з тых далёкіх часоў да нас дайшлі толькі асобныя скульптуры.

Сярод найбольш распаўсюджаных вобразаў гатычнай скульптуры — юная Марыя з дзіцем на руках. Вялікую ролю ў з'яўленні гэтага вобраза адыграў культ Марыі, росквіт якога пачынаецца ў XIII ст. і дасягае апагея ў XIV ст. Ствараюцца так званыя вобразы індывідуальнага пакланення, прызначаныя спачатку для жаночых манастыроў [15]. Яны былі задуманы як статуі, не звязаныя ні з архітэктурай, ні з алтаром, і маглі размяшчацца больш менш свабодна. У адрозненне ад раманскіх скульптур, скаваных і застылых, гэтыя фігуры больш рухомыя, з ускладненымі позамі, з імкненнем да кантрапосту. Яны паказваюць маці боскую з дзіцем на руках або раскрываюць тэмы з жыцця Хрыста, таму ў іх ясна пераважае жаночы пачатак і пануючымі з'яўляюцца лірычныя або жалобныя інтанацыі. Невыпадкова ў канцы XIV ст. узнікае тып «прыгожых мадоннаў», радзімай якіх даследчыкі лічаць Чэхію або Сілезію, але яны экспартаваліся вельмі шырока, і іх уздзеянне было адчувальным далёка за межамі гэтага рэгіёна [16]. У папулярнасці скульптур вялікую ролю адыграла прыгажосць Марыі, можа, нават крыху саладжавая, вытанчанасць эмоцый, арыстакратычная зграбнасць позы. У вобразах «прыгожых мадоннаў» знайшоў сваё адлюстраванне так званы «мяккі стыль», распаўсюджаны ў Заходняй і Сярэдняй Еўропе ў канцы XIV — першай палове XV ст. У творах гэтага стылю пераважае сентыментальная мяккасць, замілаванне прыгажосцю «мадоннаў» з іх падоўжанымі прапорцыямі фігур, плаўнымі выгібамі, акруглымі юнымі тварамі, высокімі пукатымі лбамі, зігзагападобнымі складкамі адзення па баках. Юныя прыгожыя мадонны «мяккага стылю» з'яўляліся ўвасабленнем шчаслівага мацярынства. Але пры агульным падабенстве кам-

---

[15] Либман М. Я. Немецкая скульптура 1350—1550 гг. М., 1980. С. 27.

[16] Там жа. С. 66.



*18. Марыя з дзіцем. Пач. XVI ст. Троіцкі касцёл, в. Рось Гродзенскай вобл.*

пазіцыі вядома некалькі тыпаў выяў, якія адрозніваюцца фармальнымі прыкметамі (пастаноўкай фігур, позамі Марыі і Хрыста, трактоўкай складак адзення і г. д.).

Е. Дуткевіч, аўтар фундаментальнай працы аб малапольскай гатычнай скульптуры, вызначае кракаўскі, шлёнскі, паморскі, сандэцка-спішскі тыпы выяў, паказвае іх стылістычныя асаблівасці, эвалюцыю і развіццё ў часе [17]. Тое ж робіць і М. Лібман, даследчык нямецкай гатычнай скульптуры, вызначаючы крумлаўскі і тарунскі тыпы. Першы з іх быў распаўсюджаны ў Паўднёвай Чэхіі, другі — на поўначы Сілезіі і землях Тэўтонскага ордэна [18].

Марыя з дзіцем, што знаходзіцца ў касцёле в. Рось Гродзенскай вобласці, па агульным выглядзе набліжаецца да кракаўскага тыпу, у прыватнасці да мадонны за Бадзентына [19]. Марыя трымае дзіця на адной руцэ, але цэнтр цяжару прыпадае на свабодную, а не на апорную нагу. Дзіця настолькі лёгкае, што трымае Марыя яго без усякага напружання, і таму няма неабходнасці ў пераносе вагі цела. Поза губляе матывіроўку, але набывае дынаміку. У Марыі юны акруглы твар, высокі пукаты лоб, прыгожы малюнак вачэй. На вуснах лёгкая ўсмешка. Прапорцыі фігуры крыху падоўжаныя. Паверхня скульптуры апрацавана тонка і дэталёва, узбагачана складкамі рознай велічыні, нават рэльефным дэкаратыўным матывам спіралі па баках. Яны ствараюць вялікую колькасць заглыбленняў, што пластычна ўзбагачае скульптуру, падкрэслівае святлоценявыя кантрасты. Адзенне хавае абрысы фігуры, робіць іх

---

[17] Dutkiewicz J. Małopolska rzeźba średniowieczna. Kraków, 1949. S. 42—61.

[18] Либман М. Я. Немецкая скульптура 1350—1550 гг. С. 70—73.

[19] Dutkiewicz J. Małopolska rzeźba średniowieczna. S. 223.



*19. Галоўны алтар. Канец XVI ст. Праабражэнскі касцёл, в. Новая Мыш Брэсцкай вобл.*

недакладнымі. Скульптура трактавана гарэльефна і разлічана на франтальны агляд. Заднік выдзеўбаны, што дазваляе прасачыць яе яўную сувязь з архітэктурай. Гэта падкрэсліваецца і позамі Марыі і Хрыста (левае плячо Марыі і правае дзіцяці звернуты да гледача і трактаваны ў адной плоскасці), і бакавымі зігзагападобнымі складкамі адзення. Але пры агульным падабенстве скульптур з Росі і з Бадзентына паміж імі ёсць і адрозненні. Мадонна з Бадзентына пазбаўлена жывых пачуццёвых адносін маці да дзіцяці. Жэст, якім яна падтрымлівае дзіця, поўны рытуальнай годнасці. Марыя існуе быццам абстрактна, у яе няма ніякіх кантактаў з дзіцем і акружэннем, у той час як мадонна з Росі ўся прасякнута глыбокім пачуццём шчаслівага мацярынства. Такая трактоўка некалькі зніжала рэлігійнае гучанне вобраза і напаўняла яго лірычнымі пачуццямі. Яна адпавядала вобразнаму зместу «мяккага стылю», у тра-



*20. Марыя з дзіцем. Канец XVI ст. Праабражэнскі касцёл, в. Новая Мыш Брэсцкай вобл.*

*21. Марыя. 1-я пал. XVI ст. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР*

дыцыях якога выканана мадонна з Росі. Але некаторыя фармальныя рысы, як, напрыклад, вырашэнне драпіровак адзення, якое дадзена стромкімі ломкімі складкамі, сведчаць ужо аб уплыве «ламанага стылю», распаўсюджанага ў Цэнтральнай Еўропе з сярэдзіны XV ст.

Такім чынам, можна адзначыць, што майстар роскай мадонны быў добра знаёмы з тыпалагічнымі варыянтамі гэтых выяў, што служыць доказам культурных кантактаў, якія існавалі ў тыя часы. Бытаванне падобных выяў у беларускіх храмах сведчыла аб тым, што развіццё беларускай скульптуры ішло ў агульным рэчышчы з еўрапейскай мастацкай культурай.

Роская мадонна — не адзіны твор готыкі, які захаваўся з тых далёкіх часоў. Вядомы скульптуры, створаныя пад уплывам познегатычнага «ламанага стылю». Калі майстры «мяккага стылю» імкнуліся ўвасобіць у вобразе Марыі шчаслівае мацярынства, то познегатычныя паказвалі Марыю не толькі як маці боскую, але як і царыцу нябесную. Значную цікавасць у гэтых адносінах уяўляе шэраг скульптур галоўнага алтара з касцёла ў в. Новая Мыш Баранавіцкага раёна. Сярод іх — «Св. Схаластыка», «Св. Бенядзікт», «Марыя з дзіцем». Скульптура «Марыя з дзіцем» знаходзіцца ў арачнай нішы праёма другога яруса, Бенядзікта і Схаластыкі — на бакавых кансолях. У трактоўцы гэтых вобразаў адчуваецца імкненне скульптара адысці ад некаторай ідэалізацыі і нават пэўнай спешчанасці выяў «мяккага стылю», што асабліва ярка выяўлена ў скульптуры «Марыя з дзіцем». У адной руцэ яе скіпетр, на другой сядзіць дзіця. На галаве карона, з-пад якой спускаюцца доўгія валасы, утвараючы некалькі напружаны матыў спіралі. Доўгае адзенне з вострымі ломкімі складкамі хавае абрыс фігуры. Спакойная пастава, слабая расчлянёнасць аб'ёму надаюць скульптуры манумен-



*22. Іаан Багаслоў. 1-я пал. XVI ст. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР*

тальны характар, раскошная карона — царскую веліч. Вобраз урачысты — гэта царыца, і скіпетр у яе руцэ — сімвал улады. Горда сядзіць на руцэ маці маленькі Хрыстос. У адрозненне ад ганрэзлівых голенькіх дзяцей больш ранніх кампазіцый ён апрануты, у адной руцэ дзяржава, другая паднята для благаславення. Калі параўнаць гэту скульптуру з аналагічнымі польскімі, то можна заўважыць адрозненне ў позе Марыі і дзіцяці, паставе фігур, а нямецкія ўзоры наогул вылучаюцца больш трыумфальным характарам вобразаў [20].

У гэтых скульптурах, выкананых у канцы XVI ст., назіраюцца рэмінісцэнцыі познегатычнага стылю, што шмат у чым было абумоўлена наступленнем Контррэфармацыі, ідэолагі і праваднікі якой значную ўвагу надавалі мастацтву, не закранутаму Рэфармацыяй, і ўсяляк прапагандавалі яго. Таму ва ўсёй Паўночнай Еўропе назіраўся кароткачасовы ўздым неаготыкі, які меў месца і ў Беларусі.

Вядома яшчэ некалькі познегатычных скульптур, выкананых у традыцыях «ламанага стылю». Яны ў свой час уваходзілі ў шматфігурныя кампазіцыі. Менавіта ў такіх кампазіцыях фігуры стаялі без усялякай сувязі адна з адной, па-за ўсякім дзеяннем. Таму вялікая ўвага надавалася жэсту і руху, якія эмацыянальна раскрывалі сэнс сюжэта, перадавалі пэўны душэўны стан персанажаў. Фігуры падаваліся ў імклівым руху, парывістых паваротах. Але гэта не столькі фізічны рух, колькі ўвасабленне спірытуальнай энергіі, перамога эмоцый над целам, перадача «духоўнай індывідуальнасці вобраза» [21]. Не воля выяўляе выгібы і спіралі скульптуры, а пачуццё. Цела — толькі вынік перажыванняў, посьбіт духа, яго ўвасабленне. Фігуры пазбаўляюцца матэрыяльнасці, яснай і спакойнай гармнічнасці, імкнуцца «пераўтварыць усё матэрыяльнае ў духоўную пяважкасць» [22].

Характэрныя ў гэтых адносінах скульптуры Марыі і Іаана Багаслова з в. Мсцібава Гродзенскай вобласці (МСБК) — персанажы кампазіцыі «Распяцце з прадстаячымі». Святыя апрануты ў хітоны, паверх іх плашчы-гімацыі. Адзенне прыгожа спадае і драпіруецца глыбокімі ломкімі складкамі, якія падкрэсліваюць выразную лінію контуру. Укладзены ў характар пластычнай формы рух выяўляецца прыёмамі фактуры — рытмам ліній, кантрастамі святла і ценю. Наўмысная напружанасць пастаў, павышаная экспрэсія, некалькі выцягнутыя прапорцыі фігур, што нагадваюць рэльеф і лепш за ўсё ўспрымаюцца франтальна, лінеарнасць складак вопраткі збліжаюць мсцібаўскія скульптуры з работамі познегатычных майстроў.

Гатычныя формы трымаліся ў беларускай скульптуры амаль да XVII ст. Яны доўгі час фарміравалі эстэтычныя густы шырокіх слаёў грамадства, прычым «менавіта сіла і жыццяздольнасць элементаў гатычнай культуры выклікала да жыцця мноства лакальных форм» [23], якія ўзнікалі пры асіміляцыі мясцовымі майстрамі новых ідэалаў, звязаных з распаўсюджаннем па беларускіх землях ідэй Рэнесанса і Рэфармацыі.

---

20 Либман М. Я. Немецкая скульптура 1350—1550 гг. С. 243.

21 Дворжак Макс. Очерки по искусству средневековья. М., 1934. С. 28.

22 Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 513.

23 Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII—XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 40.

# СКУЛЬПТУРА ЭПОХІ РЭНЕСАНСА



XVI стагоддзе ў Беларусі было паваротным этапам, які наклаў свой адбітак на жыццё беларускага народа, развіццё яго матэрыяльнай і духоўнай культуры. Беларусь, як і ўсе краіны Цэнтральнай і Усходняй Еўропы, зазнала магутнае ўздзеянне ідэй Адраджэння. «Рэнесанс не быў прывілеем толькі асобных краін, праз гэтую эпоху прайшлі многія краіны не толькі Еўропы, але і Азіі»[1],— справядліва адзначаў Н. І. Конрад у сваёй кнізе «Захад і Усход». Вынікам гэтага працэсу была актывізацыя грамадска-палітычнай думкі, узмацненне класавай і нацыянальнай самасвядомасці беларускага народа, станаўленне нацыянальнай мовы, літаратуры, стварэнне свецкай мастацкай культуры.

Пераканаўчым сведчаннем інтэнсіўнага культурнага развіцця гэтага перыяду з'яўляецца рост колькасці друкарань, якія існавалі ў Брэсце, Гродна, Вільні, Нясвіжы, Магілёве і іншых гарадах, а таксама высокі ўзровень адукацыі, абумоўлены шмат у чым дзейнасцю брацкіх школ, што стваралюцца ў Брэсце, Магілёве, Мінску, Полацку[2].

Высокі ўзровень культуры меў у Беларусі, як і ў іншых еўрапейскіх краінах, развітую эканамічную аснову, аб чым сведчыў рост гарадоў, якія з'яўляліся цэнтрамі ажыўленага гандлю, сацыяльна-палітычнага жыцця, развітай рамеснай вытворчасці. Па пісьмовых крыніцах да XVI ст. у Беларусі налічвалася 41 гарадское пасяленне, у першай палове XVI ст.— яшчэ 102, у другой палове — 232[3].

Дакументы таго часу сведчаць аб значным развіцці рамёстваў у гарадах Беларусі. Так, магістрацкія кнігі называюць ужо 27 прафесій толькі аднаго дрэваапрацоўчага рамяства[4]. З інвентароў гарадоў можна заключыць, што ў Брэсце, напрыклад, у 1565—1567 гг. было 54 прафесіі і 237 рамеснікаў, у Мінску — 50, у Магілёве — 80 прафесій рамеснікаў. Зберагл
ося ўпамінанне аб 112 цэхах у 16 гарадах Беларусі[5].

Пашырэнню рэнесансу садзейнічала ўзмацненне культурных сувязей Вялікага княства Літоўскага з перадавымі краінамі Захаду. Вялікае значэнне мелі паездкі беларусаў за мяжу для вучобы ва універсітэтах Еўропы. Вядома, напрыклад, што яшчэ ў канцы XV ст. магістр Ян з Полацка чытаў школярам «Лісты» Цыцэрона, магістр Ян з Мастоў — «Этыку» і «Метафізіку» Арыстоцеля. У XVI ст. адначасова са Скарынай у Кракаўскім універсітэце вучыліся Георгій з Ваўкавыска, Марка з Нямігі, Павел з Гродна, Вінцусь са Слуцка, Мікола з Ашмян[6]. Шмат юна-

---

[1] Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972. С. 241—242.

[2] Харлампович К. В. Западнорусские церковные братства и их просветительская деятельность. Казань, 1899. С. 13.

[3] Aleksandrowicz St. Wykaz miast i miasteczek Białorusi i Litwy do połowy XVII wieku // Acta Baltico-Sławica. Białystok, 1970. T. 17. S. 15—16.

[4] Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. С. 64—65.

[5] Там жа. С. 89.

[6] Арлоў У. Пад знакам дня ўчарашняга // Літ. і мастацтва. 1988. 16 студз. С. 14.

коў з Беларусі вучыліся ў Празе, Балонні, Падуі, а Мацвей з Вільні быў абраны рэктарам Сіенскага універсітэта. Такім чынам, маладыя беларусы далучаліся да навуковых і культурных здабыткаў іншых народаў, успрымалі і неслі на радзіму ідэі Адраджэння і Рэфармацыі. Сукупнасць усіх вышэйназваных фактараў ставіла Беларусь на адно з першых месц сярод культурнага славянства [7].

Тыпалагічна звязаны з Паўночным Адраджэннем беларускі рэнесанс меў і своеасаблівыя рысы, якія вынікалі са спецыфічных умоў развіцця матэрыяльнай і духоўнай культуры. У сферы эканомікі — гэта адсутнасць ярка выяўленых капіталістычных праяў, у сферы духоўнай — сутыкненне ўсходніх і заходніх традыцый: сувязь са старажытнарускай культурай і ў той жа час моцны ўплыў заходніх культурна-рэлігійных форм, што накладвала на духоўнае жыццё народаў Беларусі, Украіны і Літвы пэўны адбітак.

Рэнесанс у Беларусі характарызуе некаторая запозненасць, што было абумоўлена панаваннем феадальнай сістэмы, якая стрымлівала пераход ад сярэдневякоўя да новага часу, да новай сістэмы светаўспрымання. І ў сувязі з гэтым «у Беларусі, Літве, Польшчы ідэалогія ранняга рэнесансу аказалася незавершанай, кампраміснай і амаль на паўстагоддзе запозненай» [8] у параўнанні з Заходняй Еўропай і асабліва з Італіяй, дзе рэнесансная хваля была магутнай і ўсёахопнай. Таму ў мастацтве ранні рэнесанс не знайшоў свайго поўнага ўвасаблення. Рэнесансныя тэндэнцыі сутыкаюцца з познеготычнымі, утвараючы своеасаблівы сплаў. Гэта ярка праяўляецца ва ўсіх відах мастацтва, у тым ліку і ў скульптуры.

---

[7] Багдановіч М. Зб. тв.: У 2 т. Мн., 1963. Т. 2. С. 213.

[8] Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. С. 15.

# Алтарная скульптура

У эпоху Рэнесанса, як і ў папярэдні перыяд, працягваецца актыўнае будаўніцтва культавых пабудоў, але ў афармленні іх адбываюцца значныя змены. Замест створкавых з'яўляюцца прысценныя ярусныя алтары, дзе змяшчаюцца парныя фігуры. Да нашых дзён дайшлі ў асноўным асобныя алтарныя скульптуры, якія і па-за сваім асяроддзем не згубілі выразнасці і прывабнасці.

Адна з найбольш ранніх — скульптура «Гжэгаж» (Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога краязнаўчага музея), якая ў свой час знаходзілася ў прадзеле алтара аднаго з каталіцкіх храмаў у Полацку. Немалады мужчына ў задумлівасці сядзіць на крэсле-троне. На ім шырокае адзенне, якое хавае абрыс фігуры, на галаве — скуф'я. Гэта, папэўна, Грыгорый Вялікі, які лічыўся «айцом царквы» як у каталікаў, так і праваслаўных. Майстар яўна натхняўся канкрэтнай мадэллю. Ён падкрэсліў складанасць і неадназначнасць чалавечага характару і стварыў вобраз, выразнасць якога набліжаецца да партрэтнай характарыстыкі. Фігура каржакаватая, але прапорцыі дакладныя, пластыка абагульненая. Нязначная колькасць дэкаратыўных элементаў — буйныя гузікі на плашчы, навершша крэсла — не парушае цэласнасці вобраза, яго манументальнай значнасці. З позняй готыкай твор зблізкаюць толькі некаторыя рысы — ломкія складкі вопраткі, франтальная пастава, якая нагадвае высокі рэльеф.

Слушную думку аб паходжанні гэтай скульптуры выказвае В. Мар'янкоў, супастаўляючы яе з работамі тагачасных заходнееўрапейскіх майстроў [9]. Яго ўвагу прыцягвае Антон Пільграм, які паходзіў з Маравіі, а працаваў пераважна ў Паўднёвай Германіі і Аўстрыі [10]. Разцу гэтага майстра належыць шмат работ, стылістычная блізкасць якіх са скульптурай «Гжэгаж» відавочная. Уражваюць вельмі блізкі тыпаж (буйныя мясістыя насы, цяжкія падбародкі, выразныя абрысы даволі поўных вуснаў), блізкія прыёмы мадэліроўкі пластычнай формы.

Звесткі пра Пільграма канчаюцца 1515 годам — датай вельмі важнай падзеі ў гісторыі Цэнтральнай Еўропы — Венскім кангрэсам многіх уладароў — імператара, каралёў, князёў, якія вырашылі значныя для таго часу знешнепалітычныя праблемы. На кангрэсе прысутнічаў і полацкі ваявода Альбрэхт Гаштольд. Можна меркаваць, што ён наладзіў сувязь са знакамітым венскім скульптарам, які мог і на месцы выканаць заказ полацкіх каталікаў (хаця Полацк у XV—XVI стст. лічыўся праваслаўным горадам, тым не менш ёсць звесткі, што ў 1498 г. там быў пабудаваны касцёл св. Францыска і св. Бернарда ў бернардзінскім кляштары), а мог выехаць з Вены ў Вялікае княства Літоўскае, тым больш што якраз Пільграм у гэты час быў у канфлікце з мастацкімі коламі і нават з самім імператарам. І гэту апошнюю версію можна лічыць больш верагоднай на адной даво-

---

[9] Мар'янкоў В. К. Гжэгаж // Мастацтва Беларусі. 1986. № 1. С. 30—32.

[10] Либман М. Я. Немецкая скульптура 1350—1550 гг. С. 278.



*23. Гжэгаж. Пач. XVI ст. Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога мастацкага музея*

лі важнай прычыне. Справа ў тым, што сам Пільграм працаваў выключна ў камені, полацкая ж скульптура драўляная. Але, будучы выдатным скульптарам, ён не мог не арыентавацца і не ўлічваць густаў каталіцкіх колаў полацкіх гараджан, для якіх, відаць, больш значнай і зразумелай усё ж была драўляная скульптура, якая ўпрыгожвала тагачасныя храмы (маюцца звесткі, што яе выраблялі ў сярэдневяковым Полацку) [11]. Так ці інакш скульптура «Гжэгаж», стылістычна блізкая да твораў А. Пільграма, адпавядала ўяўленням і настроям гараджан Полацка.

Скульптуры Ганны і Іакіма з в. Здзітава Брэсцкай вобласці (ДММ БССР) прыцягваюць увагу ўраўнаважанасцю эмацыянальнага стану, натуральнасцю поз, складанасцю псіхалагічнай характарыстыкі. Вобразную структуру твораў вызначае сплаў рэнесансных і позпегатычных рыс. З арсенала гатычнага стылю — крыху падоўжаныя прапорцыі фігур, жорсткія, быццам накрухмаленыя, складкі адзення, дробная прапрацоўка завіткоў валасоў і барады Іакіма. Галоўную ж увагу скульптар надае тварам. Яны вельмі характэрныя і непаўторныя — шыракаскулыя, з буйнымі насамі, блізка пасаджанымі ля пераносіцы вачыма, з вялікімі пукатымі лбамі — і адлюстроўваюць, відаць, мясцовы тыпаж. Рукі буйныя, напрацаваныя. У адпаведнасці з рэнесанснымі канцэпцыямі аўтар імкнецца падкрэсліць велічнасць і значнасць вобразаў, іх духоўную сілу і моц.

Цікавыя таксама дзве скульптуры невядомых святых з в. Мсцібава Гродзенскай вобласці (МСБК). Ва ўзвышаным спакоі вобразаў, іх статычнасці, замкнёнасці сілуэта адчуваюцца рысы, уласцівыя рэнесансу, і ў той жа час тут няма напоўненасці аб'ёмаў, цэласнасці і паўнаважкасці форм. Стрыманасць кампазіцыі адцяняецца лёгкім выгібам фігур. Характэрна, што скульптуры задуманы як круглыя і апрацаваны з тыльнага боку гэтак жа дакладна, як і спераду, але агульная трактоўка хутчэй набліжае іх да высокага рэльефу, што ўласціва познегатычным творам.

---

[11] Каталог музея Витебской ученой архивной комиссии/Сост. хранитель музея К. А. Змигродский. 1912. № 25.



*24. Гжэгаж. Пач. XVI ст. Фрагмент. Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога мастацкага музея*

І тым не менш «у Беларусі, хаця з некаторым спазненнем у параўнанні з Заходняй Еўропай, пачаўся свой уласны, але цесна звязаны з Заходняй Еўропай рэнесанс. Ахапіўшы ўсе галіны культурнага развіцця, ён, натуральна, не мог абысці і мастацтва» [12], дзе ўплыў ідэй і настрояў рэнесансу выклікаў пошукі новых сродкаў выразнасці. Узрастае цікавасць да праблем зямнога чалавечага жыцця, раскрыцця ўнутранага свету чалавека. Эпоха Рэнесанса ўносіць у традыцыйныя вобразы новы змест, далёкі ад аскетычнага спірытуалізму сярэдневякоўя. Гэта можна заўважыць у выбары тыпажу, пільнай увазе да бытавых рэалій, у імкненні раскрыць пачуццёвую прыгажосць чалавека, падкрэсліць аб'ём, формы яго фігуры.

---

[12] Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. С. 169.



*25. Іакім. 2-я пал. XVI ст. Мікітаўская царква, в. Здзітава Брэсцкай вобл. ДММ БССР*



*26. Ганна. 2-я пал. XVI ст. Мікітаўская царква, в. Здзітава Брэсцкай вобл. ДММ БССР*

Мясцовыя майстры творча засвойваюць дасягненні еўрапейскага мастацтва, трансфармуюць яго ў адпаведнасці з гістарычнымі ўмовамі, эстэтычнымі канцэпцыямі свайго часу, уяўленнямі і густамі свайго народа. Ва ўзаемадзеянні мноства мастацкіх тэндэнцый адбываецца фарміраванне мясцовай школы разьбы, дзе інтэнсіўна развіваюцца рэалістычныя тэндэнцыі. Традыцыі рэнесансу прасочваюцца ва ўсіх відах мастацтва. Вельмі ярка ён адбіўся ў гра-



*27. Павел. Канец XVI ст. г. Пружаны Брэсцкай вобл.*

вюры. Сама прырода графікі — яе мабільнасць, падзённасць і рухомасць — абумовіла тое, што «ў гравюры раней і актыўней, чым у іншых відах і жанрах мастацтва, узмацніліся жыццёвыя свецкія элементы, звязаныя з гуманістычным светаўспрыманнем» [13].

Інтэнсіўна развіваецца партрэтны жанр у жывапісе з характэрнымі для яго тэндэнцыямі ўзвелічэння чалавечай асобы, падкрэслівання яе значнасці (партрэт Юрыя III Радзівіла, 1590-я гады, ДММ БССР). Рэалістычнымі тэндэнцыямі прасякнуты і іканапіс. Так, цэлы шэраг твораў («Апосталы» з Кажан-Гарадка, «Пакланенне вешчуноў» з Дрысвят, «Нараджэнне маці боскай» з Ляхаўцаў) вызначаецца адухоўленасцю вобразаў, светлым мажорным каларытам.

Не менш яскрава рэнесанс адбіўся і ў скульптуры. Але тут, як у іншых відах мастацтва, знайшлі сваё адлюстраванне спецыфічныя ўмовы станаўлення і развіцця рэнесансу ў Беларусі.

Як вядома, характэрная рыса рэнесанснай культуры, якая не адвяргала рэлігію як сістэму светаўспрымання, але «імкнулася наблізіць яе да чалавека наколькі гэта магчыма, «парадніць» чалавечы і божы пачатак» [14], абумовіла і своеасаблівасць погляду на прызначэнне чалавека, яго месца ў грамадстве. У беларускай культуры не адзначана таго ўзлёту рэнесанснага індывідуалізму, які быў характэрны, напрыклад, для італьянскага Адраджэння, а, наадварот, «ідэя ідывідуальнай аб'ектыўнай свабоды абмяжоўвалася інтарэсамі агульнага дабрабыту, чалавечая індывідуальнасць станавілася на службу грамадству. Гэта ідэя атрымлівала ў айчынным гуманізме дэмакратычную

---

[13] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984. С. 26.

[14] Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. С. 23.

канкрэтызацыю, рэалізуючыся як зварот да шырокіх колаў простага народа: «людзей простых, паспалітых», беларускіх гараджан і сялян пераважна» [15]. Арыентацыя на «люд просты, паспаліты» абумовіла зварот да даступных, ясных і дакладных форм і своеасаблівы дэмакратызм у выбары выяўленчых сродкаў і персанажаў. У скульптуры падкрэсліваецца натуральнасць поз, жэстаў персанажаў, якія звяртаюць на сябе ўвагу характэрным аблiччам, унутранай засяроджанасцю. Вобразам надаюцца рысы індывідуальнасці, спакойнай упэўненасці ва ўласнай годнасці. Поўныя значнасці і велічнай манументальнасці, яны праслаўляюць духоўную сілу і прыгажосць чалавека.

Цікавыя ў гэтых адносінах скульптуры Кацярыны з в. Сурвілішкі Гродзенскай вобласці (МСБК) і прадстаячых ля крыжа з магілёўскай Спаскай царквы (Магілёўскі абласны краязнаўчы музей). Твар і поза Кацярыны ўвасабляюць значнасць, чалавечую годнасць, спакой. Адпавядае гэтаму і пластычнае вырашэнне твора. Контуры фігуры мяккія, плаўныя, складкі вопраткі цякуць, нібыта струмені. Разьбяр добра валодае майстэрствам апрацоўкі дрэва, спалучаючы веданне анатоміі з умелай перадачай унутранага стану персанажа.

Вельмі яскрава праяўляюцца дэмакратычныя сімпатыі майстра ў вобразах прадстаячых ля крыжа. Твары святых настолькі натуральныя, што, здаецца, майстар увасобіў канкрэтную натуру, адлюстраваў пэўны мясцовы тып. У трактоўцы гэтых вобразаў, ураўнаважаных, унутрана значных, поўных чалавечай годнасці, адчуваюцца гуманістычныя канцэпцыі мастацтва Адраджэння.

[15] Подокшин С. А. Проблема восточноевропейского Ренессанса и гуманизма // Иван Федоров и восточнославянское книгопечатание. Мн., 1984. С. 40.



*28. Пётр. Канец XVI ст. Фрагмент. г. Пружаны Брэсцкай вобл.*

Традыцыі рэнесансу назіраюцца ў скульптурах «Кацярына», «Лізавета», «Святы ў рыцарскіх даспехах», «Казімір» з пас. Шарашова Брэсцкай вобласці, у кампазіцыі «Ганна, Марыя з дзіцем» з Нясвіжа, ад якой захаваўся фрагмент «Марыя з дзіцем» (ДММ БССР). У жыццёвай напоўненасці вобразаў, якія сцвярджаюць зямную, рэальную прыгажосць маці і дзіцяці, у яснасці пластычнай мовы і высакароднай стрыманасці эмоцый рэнесансная сутнасць гэтай скульптуры, яе высокая мастацкая каштоўнасць.



*29. Апостал. Канец XVI ст. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР.*



*30. Іаан Багаслоў. Пач. XVII ст. Магілёўскі абласны краязнаўчы музей*



*31. Марыя. Пач. XVII ст. Магілёўскі абласны краязнаўчы музей*



32. Кацярына. Канец XVI ст. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР



33. Лізавета. Канец XVI ст. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР

Цікавасць да рэальнай рэчаіснасці, канкрэтнай чалавечай сутнасці выразна пазначылася ў рэльефных выявах на створках царскай брамы з в. Варанілавічы Гродзенскай вобласці (ДММ БССР). Брама мае паўцыркульнае завяршэнне і шэсць клеймаў, для якіх характэрна традыцыйнае размяшчэнне. У паўкружжы двух верхніх клеймаў — «Благавешчанне», у чатырох ніжніх, таксама з паўцыркульным завяршэннем,— рэльефныя выявы евангелістаў. Фон, на якім яны змешчаны, уяўляе складаны архітэктурны пейзаж з рэнесанснымі вежамі, чарапічнымі дахамі, купаламі цэркваў. Прычым самі рэльефы шматпланавыя, прасторавыя, з дакладна перададзенай лінейнай перспектывай. Персанажы ўмела размешчаны ў прасторы, позы іх свабодныя, натуральныя, складкі адзення падкрэсліваюць аб'ём фігур з пластычна багатай мадэліроўкай форм. Уражвае непаўторнасць і своеасаблівасць іх твараў з канкрэтнымі рысамі, з падкрэсленай індывідуальнасцю характараў. Аўтар гэтага твора, відаць, быў добра знаёмы з дасягненнямі мастацтва Адраджэння. Несумненны ўплыў на яго творчасць мелі і гравюры старадрукаваных кніг, у прыватнасці «Евангелля» Пятра Мсціслаўца. Але гэтыя павевы ён творча перапрацаваў і стварыў арыгінальны помнік беларускай разьбы, адзначаны высокім прафесійным майстэрствам выканання [16].

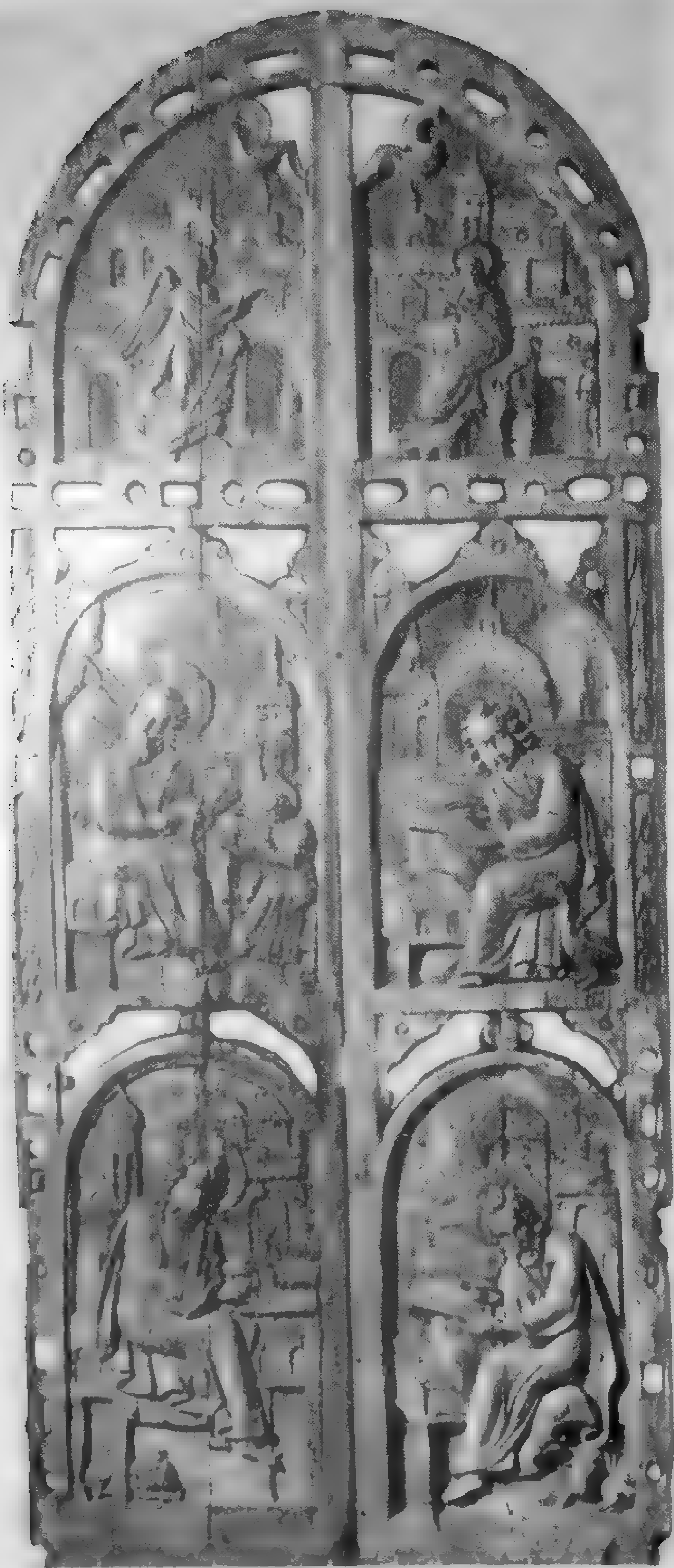
Лінія рэнесанснага мастацтва працягваецца да сярэдзіны XVII ст., але ў адрозненне ад ранняга рэнесансу, які базіраваўся на веры ў дасягненне ідэальнай гармоніі, позні характарызуецца разбурэннем гэтых утапічных ідэалаў, барацьбой розных сацыяльных груп, светапоглядаў.



*34. Марыя з дзіцем. Канец XVI ст. Касцёл Божага цела, г. Нясвіж ДММ БССР*

---

[16] Высоцкая Н. Царская брама // Мастацтва Беларусі. 1984. № 8. С. 58.



*35. Царскія вароты. Канец XVI ст. Праабражэнская царква, в. Варанілавічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР*

Вывучаючы шляхі ўзнікнення маньерыстычных канцэпцый у мастацтве заальпійскай Еўропы, Джон Шырман адзначае: «Той факт, што ў іншых краінах маглі з'явіцца творы італьянскіх майстроў, не мае ў сабе нічога загадкавага, значна цяжэй растлумачыць з'яўленне ў гэтых краінах мясцовых маньерыстычных работ. Цяжкасць іх ідэнтыфікацыі заключаецца ў тым, што ў такіх з'явах прысутнічае не ўвесь склад «класічнага» маньерызму, а толькі некаторыя яго характэрныя рысы, і тым не менш яны ўзніклі пры яго прамым уздзеянні, нясуць на сабе яго адбітак і незразумелыя ў адрыве ад яго» [17]. Росквіт гэтых мастацкіх форм, які сведчыў аб іх жыццяздольнасці і стойкасці, назіраецца і ў беларускай скульптуры, дзе класічныя ўзоры свабодна інтэрпрэтаваліся ў адпаведнасці з мясцовымі густамі. Шэраг твораў з алтарных кампазіцый — яскравае сведчанне таму. Характэрныя ў гэтым плане выявы анёлаў на амбоне ў касцёле Ісуса ў в. Краманіца Гродзенскай вобласці, Марыі і Іаана Багаслова з касцёла архангела Міхаіла ў Навагрудку (ДММ БССР) і інш. Асабліва выразныя фігуры Марыі і Іаана Багаслова — выцягнутыя прапорцыі, складаны ракурс фігур і дынаміка ў адхіленым назад корпусе, наўмысна манерным нахіле галоў, крыху высунутай назе. Але скульптуры захоўваюць устойлівасць, вабяць праўдзіва жыццёвым зместам. Яны далёкія ад крайніх праяў рафінаванасці і манернасці, якія часам межавалі з вычварнасцю, уласцівай работам некаторых заходнееўрапейскіх майстроў маньерыстычнага напрамку. Гэтыя ж якасці характэрны выявам на крылах алтара з в. Мохавічы Гродзенскай вобласці (МСБК), дзе сэнсавую і дэкаратыўную

---

[17] Schearman J. Manieryzm. Warszawa, 1970. S. 25–26.

нагрузку нясуць алегарычныя фігуры муз у выглядзе маладых прывабных жанчын. Дадзеныя ў рэалістычнай трактоўцы, яны вызначаюцца выразнасцю рытмаў і аб'ёмаў. Уражвае расфарбоўка крылаў, якая будуецца на спалучэнні прыглушаных пунсовых, сініх, жоўтых колераў, што надае твору дэкаратыўную выразнасць.

Познерэнесансныя традыцыі знайшлі яскравае ўвасабленне і ў некаторых алтарных комплексах, што захаваліся да нашых дзён. Менавіта на алтарах, якія ўстанаўліваліся ў прэзбітэрыі, трансепце, бакавых капліцах, змяшчалася асноўная частка жывапісных і скульптурных твораў. Таму алтарныя комплексы з'яўляюцца прыкладамі сінтэзу мастацтваў, арганічна спалучаных агульнасцю ідэйнай задумы, што стварала ўражанне багацця, пышнасці, хараства.

Выдатны скульптурна-архітэктурны помнік — галоўны алтар касцёла Іаана Хрысціцеля (в. Воўпа Гродзенскай вобл.), асвячэнне якога адбылося ў 1634 г. Алтар двух'ярусны, з высокім цокалем. Дзве пары калон карынфскага ордэра падтрымліваюць антаблемент. У першым ярусе змешчаны скульптуры Іаана Хрысціцеля і Казіміра — патронаў гэтага храма (Казімір, акрамя таго, з'яўляецца патронам фундатара), у другім ярусе — Елізаветы і Малгажаты. У тымпане франтона — гарэльефная паясная выява Саваофа, які трымае ў адной руцэ сферу, другой благаслаўляе. Па баках — паўляжачыя ў свабодных позах анёлы. На цокалі захаваўся герб Казіміра Лявона Сапегі — дзяржаўнага дзеяча Вялікага княства Літоўскага. Змяшчэнне на алтары герба, які дэталёва апісвае паходжанне фундатара, яго бацькі і маці, звязана з імкненнем ушанаваць памяць бацькоў, пацвердзіць іх высакароднае паходжанне. Ён выконвае вялікую інфармацыйную ролю, якая «ў сармацкім партрэце ў значнай ступені паступае



*36. Іаан Багаслоў. 1617—1637. Касцёл архангела Міхаіла, г. Навагрудак Гродзенскай вобл. ДММ БССР*



*37. Фрагмент разьбы алтара. 1-я пал. XVII ст. в. Мохавічы Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР*

не ад уласна мастацкага вобраза, а праз немастацкія кампаненты — надпісы, гербы, аксесуары і г. д.» [18]

У пластычных адносінах скульптура алтара, выкананая на высокім прафесійным узроўні, вызначаецца вытанчанай мадэліроўкай. Майстар добра ведае анатомію, упэўнена трактуе аб'ёмы, рух фігур. Ён імкнецца да рэалістычнага абагульнення, яснасці і ўраўнаважанасці кампазіцыі.

Алтар таніраваны ў чорны колер, багата ўпрыгожаны пазалочанай скразной і накладной разьбой. Дзве калоны першага яруса дэкарыраваны спіральна размешчанымі парасткамі вінаграднай лазы з гронкамі, два ярусы алтара аздоблены пазалочанымі крыламі скразной разьбы. Усе плоскасці, свабодныя

---

[18] Тананаева Л. И. Сарматский портрет // Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. С. 122.

*38. Галоўны алтар. Каля 1634. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.*



ад жывапісу або скульптуры, дэкарыраваны арнаментальнай разьбой, дзе ўпершыню ўведзены новы прыём — пацеркі («перлы», «жамчужнік» або «пеўнікавыя грабеньчыкі»). Разьба вельмі ўдала падкрэслівае маштаб фігур, архітэктоніку алтара і надае яму надзвычайную выразнасць. Багацце колеравых адценняў стварае своеасаблівы дэкаратыўны эфект і сведчыць пра нарастаючыя праявы барока.

Не менш дасканалы па сваіх мастацкіх якасцях драўляны алтар у бакавой капліцы касцёла Узнясення Марыі ў в. Будслаў Мінскай вобласці (1643—1651), дзе змешчана 20 скульптур. Яго вызначае ўраўнаважанасць канструкцыі, выразнасць гарызантальных члянenняў. Цэнтральная частка алтара двух'ярусная і аформлена даволі сціпла. Квадратны ніжні ярус заканчваецца слаба раскрапаваным карнізам, над



*39. Іаан Хрысціцель. Каля 1634. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.*



*40. Казімір. Каля 1634. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.*

якім франтон, разарваны ў двух месцах. На дугах — скульптуры анёлаў. Верхні ярус вянчае франтон з валютамі, на вуглах якога — дзве скульптуры. Своеасаблівасцю кампазіцыі алтара з'яўляюцца вынесеныя наперад бакавыя крылы з развітым антаблементам, якія сыходзяцца да цэнтра, ствараючы ўражанне значнай глыбіні. На крылах, у нішах, паміж калонамі змешчаны скульптуры, прычым вышыня калон, як і памеры скульптур, змяншаецца да цэнтра. У конхах ніш — пазалочаныя ракавіны, на фрызе — картуш і галоўкі херувімаў, над скульптурамі — картушы з імёнамі святых. На карнізе ў кожным крыле — па чатыры скульптуры. Значную сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку нясуць восем скульптур у нішах бакавых крылаў — Давід, Аарон, Іосіф, Іаан Хрысціцель, Захарый, Елізавета, Іаакім, Ганна. Позы іх велічныя, урачыстыя, што падкрэсліваецца франтальнай пастаноўкай фігур і жэстамі рук. Прасторнае адзенне свабодна аблягае фігуры і звісае тонкімі, крыху здробненымі складкамі, якія ствараюць шматлікія святлоценявыя эфекты.

Па тыпалагічнай характарыстыцы, эстэтычных прынцыпах скульптуры блізкія да сармацкага партрэта [19]. Гэты тып партрэта склаўся ў дваранска-шляхецкім асяроддзі і вызначаўся традыцыйнасцю стылістычных прыёмаў, строгімі канонамі, якія амаль не змяняліся на працягу XVI—XVIII стст. Для яго характэрны параднасць і ўрачыстасць, акцэнт на дакладнай перадачы антуражу, адзення, наяўнасць надпісаў, гербаў, якія сведчылі аб саслоўнай прыналежнасці, радавітасці, багацці партрэтаванага. Скульптуры будслаўскага алтара вызначае рыса, уласцівая сармацкаму партрэту,— «матыў як бы закансерваванага руху, дзякуючы якому ўзнікае адчуванне рухомасці, лёгкасці... і адначасова ўрачыстага, нерухомага прадстаяння мадэлі перад гледачом. У значнай меры гэта супярэчлівае адзінства ўражання і дасягаецца тым, што жэст і рух могуць быць у роў-



*41. Станіслаў. Каля 1634. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Войпа Гродзенскай вобл.*

---

[19] Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю ранняга барока // Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 69.



*42. Галоўны алтар. 1643—1651. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.*

пай меры прачытаны як імгненна спыненыя і як канапічныя» [20].

Своеасаблівa размешчаны скульптуры першага яруса. Сярод іх мы бачым сямейныя пары — Захарыя і Лізавету — бацькоў Іаапа Хрысціцеля, Ганну і Іакіма — бацькоў Марыі. І гэта, відаць, зроблена невыпадкова, бо сямейным сувязям надавалася ў той час выключнае значэнне. Сям'я выконвала ролю суддзі ў рознага роду эстэтычных і маральных канфліктах, ролю захавальніцы традыцый, вышэйшага аўтарытэту. У такіх умовах натуральна ўзрастала роля маці і жонкі, якія самаахвярна займаліся справамі сям'і, выхаваннем дзяцей і якім уласцівы дабрачыннасць, сціпласць, пачуццё ўласнай годнасці. Менавіта гэтымі якасцямі імкнецца надзяліць скульптар вобразы Ганны і Лізаветы.

Скульптура падкрэслівае агульны просты і строгі строй алтара. Гэта ўражанне ўзмацняецца пазалотай скульптуры і асобных разьбяных дэталей — капітэлей, ракавін, картушаў, якія вельмі дэкаратыўна глядзяцца на фоне таніраванага ў чорны колер алтара. Яго выразнасць узмацняецца і своеасаблівым дэкорам калон, канелюры якіх упрыгожаны дробным арнаментам — флемаванымі дарожнікамі, якія ствараліся толь-

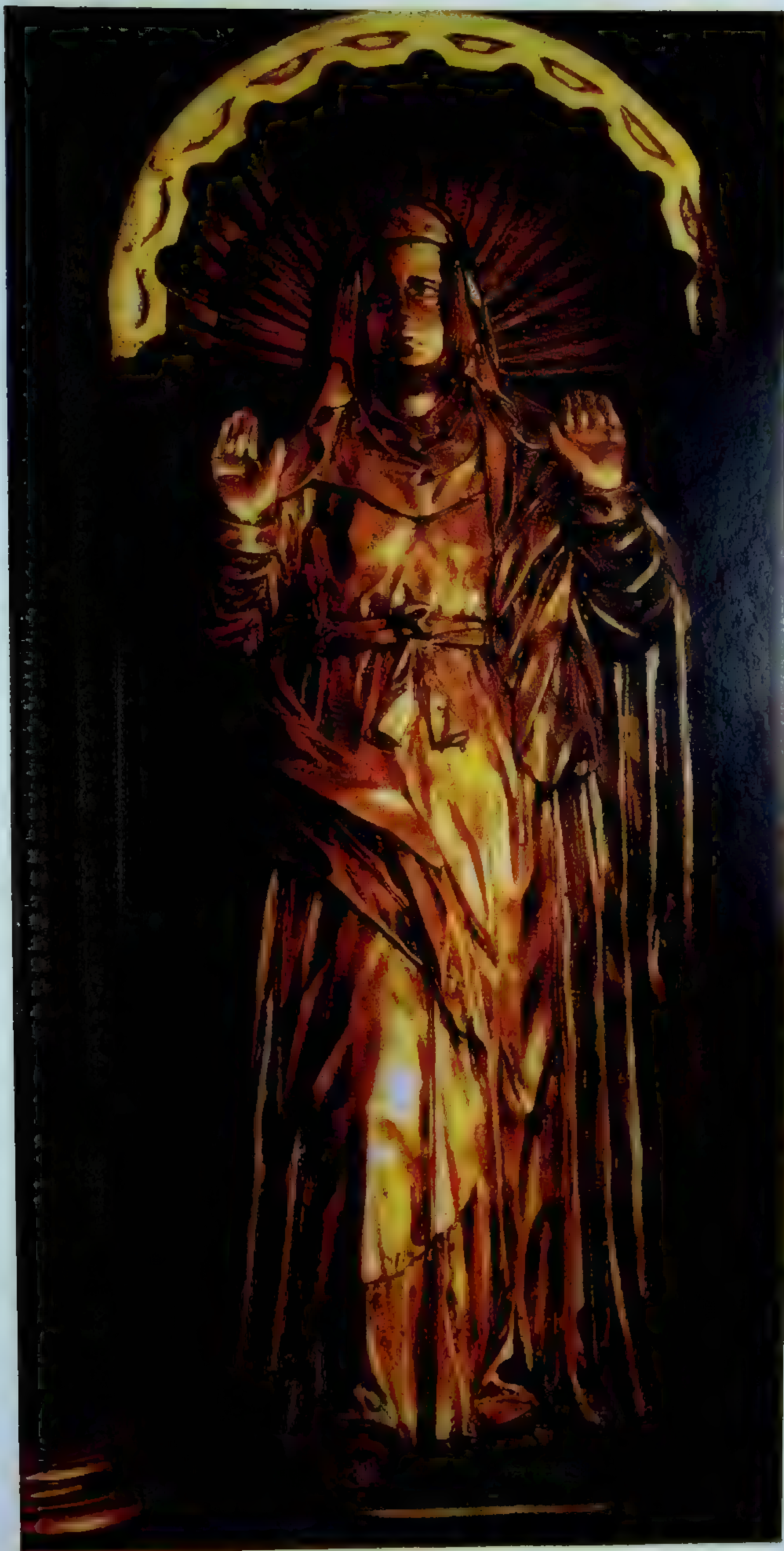
[20] Тананаева Л. И. Сарматский портрет. С. 112.




*43. Галоўны алтар. 1643—1651. Фрагмент. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.*



*44. Іосіф. 1643—1651. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.*



*45. Лізавета. 1643—1651.*
*Касцёл Узнясення Марыі,*
*в. Будслаў Мінскай вобл.*

кі на спецыяльных флемавальных станах, вынайдзеных у Фландрыі ў першай палове XVII ст. Прымяненне яго сведчыць аб тым, што беларускія майстры былі знаёмы з самымі перадавымі дасягненнямі «разьбяной справы» ў заходнееўрапейскім мастацтве і творча выкарыстоўвалі іх у сваёй дзейнасці. У сувязі з гэтым даследчыкі адзначаюць, што над алтаром працавала група разьбяроў высокага класа, а арыгінальная канструкцыя распрацавана адукаваным і прагрэсіўным для свайго часу архітэктарам[21]. Гэта тым больш верагодна, бо вядома, што ў першай палове XVII ст. у Беларусі працуе мноства як мясцовых, так і прыезджых майстроў і архітэктараў з Італіі, краін Паўночнай Еўропы.

---

[21] Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю ранняга барока // Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 69.

# Надмагіллі

Традыцыі Адраджэння аказваюць значны ўплыў і на развіццё надмагільнай скульптуры, якая даволі шырока бытавала ў Беларусі ў XVI — першай палове XVII ст. З'яўленне скульптурных надмагілляў звязана з эпохай Адраджэння, яе агульным эканамічным і культурным уздымам, з кардынальнымі зрухамі ва ўсіх сферах грамадскага жыцця, з фарміраваннем гуманістычнага светапогляду, пад уплывам якога мяняецца царкоўна-схаластычны погляд на чалавека і сцвярджаецца новае разуменне яго ролі і месца ў грамадстве, гісторыі і наогул у свеце. «Відаць, ні адна з эпох не хацела так увекавечыць сябе ў памяці нашчадкаў, як Адраджэнне. Тэма славы як далучэння да бессмяротнасці — адна з самых папулярных у гуманістаў» [22],— адзначае Н. В. Равякіна, называючы адну з прычын значнага развіцця надмагільнага партрэта, які арганічна злучаў ідэі смерці і бессмяротнасці. І менавіта ў партрэце знайшлі сваё ўвасабленне новыя эстэтычныя каштоўнасці, і менавіта партрэт найбольш яскрава выявіў працэс пераходу сакральных выяў у разрад свецкіх [23].

Помнікі, якія ствараюцца ў гэты перыяд, маюць не культавае, а свецкае прызначэнне, дзе галоўным становіцца вобраз памёршага, а самі надмагіллі з'яўляюцца сведчаннем заслуг і знакамітасці асобы, формай яе праслаўлення і ўвекавечання.

Развіццю надмагільнай скульптуры ў значнай ступені садзейнічаў і пахавальны культ, распаўсюджаны сярод тагачаснай арыстакратыі, які адзначаўся незвычайнай урачыстасцю і пампезнасцю, імкненнем да раскошы і бляску. Урачыстасці пачыналіся пад гукі званоў і гром гарматных стрэлаў, а заканчваліся апошнім жалобным богаслужэннем у касцёле. Труна звычайна ставілася ў храме на ўпрыгожаны пастамент. Над ёй узвышаліся пышныя жалобныя сені, у галавах размяшчаўся пахавальны партрэт, які потым манціраваўся ў касцёле. Пад ім ці замест яго клаліся каменныя або жалезныя пліты з тэкстам пра жыццё памершага, яго гербам, выявамі ўкленчаных каля распяцця, евангельскімі сцэнамі (у касцёлах у Ружанах, Будславе, Воўпе, Нясвіжы, Міры, Дзятлаве і інш.). Надмагільныя пліты былі і вельмі сціплымі. На іх змяшчаўся звычайна толькі надпіс. Так, у слуцкай Георгіеўскай царкве паміж прастолам і царскімі варотамі была ўмуравана ў цэглавую падлогу чатырохвугольная каменная пліта з надпісам: «року отъ нароженія Сына Божія 1560 м-а іюля 26-го преставился раб божій Козма, сын Савва Купріановича-Тышевича Войтовича слуцкого и здесь положено бысть тѣло его в храме св. Великомученика Георгія» [24]. Мемарыяльны надпіс часам

[22] Ревякина Н. В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XV — первой половины XVI в. М., 1977. С. 99.

[23] Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII—XVIII вв). С. 36.

[24] Описание церквей и приходов Минской епархии. Мн., 1879. С. 33.

акаймляўся раслінным арнаментам (пліта біскупа Кірылы Цярлецкага, пасля 1607 г., в. Неркавічы Брэсцкай вобл., цяпер МСБК; пліта інака Куцеінскага манастыра Арсенія Азарава, 1652 г., Дзяржаўны музей БССР). Іншы раз у цэнтры пліты змяшчаўся герб нябожчыка, які ўспрымаўся як яго сімвал. Побач з гербам знаходзіўся надпіс. Па перыметры яна акаймлялася раслінным арнаментам (надмагільная пліта бургамістра Брагі і яго сына Антонія ў Віленскай базыльянскай царкве, 80-я гг. XVI ст.).

Але характар надмагільных помнікаў гэтага перыяду вызначалі скульптурныя надмагіллі, культ і культуру якіх прынеслі італьянскія майстры.

Сувязі з Італіяй працягваліся дзесяткі гадоў, былі пастаяннымі і разнастайнымі. XVI стагоддзе характарызуецца нарастаннем непасрэдных культурна-мастацкіх кантактаў. Яшчэ пры Сігізмундзе I, жонкай якога была Бона Сфорца, працавала шмат італьянцаў-лекараў, вучоных, людзей мастацтва. Гэтыя сувязі ў значнай ступені абумовілі пашырэнне гуманістычных традыцый, якія складваліся і ўмацоўваліся і да прыезду Боны, і «можна смела адзначыць, што ва ўсёй Еўропе XIV—XVI стст., не лічачы Далмацыю, не было ні адной дзяржавы, так цесна звязанай з італьянскай культурай, як Польшча» [25]. У 1520 г. Сігізмунд I спецыяльна запрасіў у Кракаў італьянскіх майстроў для пабудовы капліцы-маўзалея. Пасля заканчэння работ некаторыя не вярнуліся на радзіму. Сярод іх архітэктар і скульптар Бернардзін Занобія дэ Джыаноціс (канец XV ст.— 1541 г.), Джавані Цыні з Сіены (памёр у 1565 г.), які з 1534 г. сумесна з Занобія дэ Джыаноцісам будуе Ніжні замак і кафедральны сабор у Вільні, а таксама скульптар і майстар медальернай справы Ян Марыя Моска, званы Падавана (нарадзіўся ў Падуі ў 1493 г.). У 1529 г. ён пакідае Італію і па 1574 г. жыве і працуе ў Кракаве, дзе атрымлівае званне каралеўскага скульптара. Акрамя каралеўскіх, Падавана выконваў заказы і для Вільні [26]. Яго работы, асабліва надмагіллі, належаць да найбольш паслядоўных і яркіх твораў рэнесансу ў Рэчы Паспалітай.

Многія з прыезджых італьянскіх мастакоў, скульптараў, архітэктараў былі так званыя камаскі — выхадцы з геаграфічнага раёна, да якога належалі даліны паўднёвых схілаў Альп і група азёр (найбольшае з іх возера Кома). У гэтым раёне, палітычна падзеленым паміж Італіяй і Швейцарыяй, яшчэ з I тысячагоддзя нашай эры значнага развіцця дасягнулі разнастайныя мастацкія рамёствы. Характэрнай асаблівасцю камаскаў была іх прыхільнасць да вандровак — яны раз'язджаліся па ўсіх краінах Еўропы. Апагея іх мастацкая эміграцыя дасягнула ў XVI ст. Сярод іншых італьянскіх мастакоў камаскаў вылучала павага да мясцовых традыцый і густаў, імкненне прыстасаваць да іх сваё мастацтва.

Італьянцы прынеслі перш за ўсё набор адроджаных рымскіх архітэктанічных і арнаментальных матываў, якія шырока ўжываліся не толькі ў вонкавым дэкоры, але і для ўпрыгожвання надмагілляў. Самі надмагільныя помнікі з'яўляліся плёнам працы як скульптара, так і архітэктара, дзе адзін выконваў статуі і рэльефы, другі — архітэктурную акаймоўку.

Сын Сігізмунда I — Сігізмунд II Аўгуст і мясцовыя магнаты падтрымлівалі мастакоў рэнесанснай арыентацыі. Па яго заказу Падавана сумесна з Цы-

---

[25] Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. М., 1963. С. 214.

[26] Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972. С. 327.

ні ў 1546—1552 гг. працуе над помнікам яго першай жонцы Эльжбеце, яму таксама было даручана стварэнне надмагільнага помніка і другой жонцы Сігізмунда II Аўгуста — Барбары Радзівіл. Для яго быў ужо завезены ў Вільню мармур, але само надмагілле засталося, відаць, незакончаным. У сувязі з гэтымі заказамі Падавана працуе ў Вільні.

На тэрыторыі Беларусі амаль не захаваліся надмагільныя помнікі XVI ст. Прычына таму — частыя войны, пажары, знішчэнні. У сувязі з перабудовай храмаў некаторыя надмагіллі неаднаразова перарабляліся, пераносіліся з месца на месца, губляючы свой першапачатковы выгляд. Параўнальна больш іх захавалася ў Вільні, якая «на працягу 400 гадоў з'яўлялася сталіцай не толькі для літоўцаў, але і для беларусаў» [27], таму помнікі, асабліва тыя з іх, якія «ў значнай ступені абумоўліваліся агульнай рэлігійнай, палітычнай і ідэалагічнай арыентацыяй, былі агульным здабыткам народаў, аб'яднаных у адзінай дзяржаве» [28].

Асабліва шмат надмагілляў было ў Віленскім кафедральным саборы, які з'яўляўся месцам пахавання высокапастаўленага духавенства і буйных магнатаў — Радзівілаў, Тышкевічаў, Завішаў, Кішкаў і інш. Тут знаходзіліся надмагіллі Міколы Завішы, ваяводы віцебскага, і яго жонкі, Яна Завішы, кашталяна віцебскага, з жонкай, Міхайловіча Марціна, пробашча ашмянскага, і інш. [29] А Віленскі касцёл св. Міхаіла з'яўляўся своеасаблівым маўзалеем роду Сапегаў. Тут былі пахаваны канцлер і гетман Вялікага княства Літоўскага Леў Сапега і яго дзве жонкі, сын Ян Станіслаў Сапега, Тэадора Хрысціна Сапега, Крыштоф Сапега і інш. Больш сціплыя помнікі знаходзіліся ў шматлікіх культавых збудаваннях на ўсёй тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага.

Іншы раз надмагіллі выконваліся яшчэ пры жыцці чалавека, які прапаноўваў майстру сваю кампазіцыйную задуму. Мастакі карысталіся таксама графічнымі серыямі праектаў помнікаў, якія выдаваліся ў Заходняй Еўропе, або натурнымі замалёўкамі ўжо існаваўшых помнікаў [30].

Мастак толькі ў рэдкіх выпадках працаваў адзін. Як правіла, ён кіраваў майстэрняй і карыстаўся паслугамі вучняў. Найбольшая колькасць майстроў знаходзілася ў Вільні — буйным цэнтры рэнесанснай культуры. Пры дварах знакамітых магнатаў таксама працавалі скульптары, якія стварылі шмат надмагілляў, тым больш што яны мелі права разам з асноўнай работай выконваць і дробныя заказы асобных феадалаў.

У Віленскім кафедральным саборы захаваліся два буйныя, высечаныя з чырвонага мармуру рэльефы, якія ўяўлялі сабой верхнюю частку надмагільных помнікаў канцлера Вялікага княства Літоўскага Альбрэхта Гаштольда і віленскага біскупа Паўла Гальшанскага. Першы выкананы скульптарам Бернардзінам Занобія дэ Джыаноцісам паміж 1539 і 1541 гг.[31] Ад гэтага твора ўцалеў толькі асноўны рэльеф з выявай пябожчыка. У яго магутная, закаваная ў латы фігура, упэўнена акрэсленыя рысы твару сведчаць аб валявым характа-

---

[27] Улащик Н. Н. Очерки по археографии и источниковедению истории Белоруссии феодального периода. М., 1973. С. 10.

[28] Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. С. 7.

[29] Kłos J. Wilno. Przewodnik krajoznawczy. Wilno, 1923. S. 152.

[30] Матушакайте М. Скульптурные надгробия Литвы XVI—XVII вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1970. С. 12—13.

[31] Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. С. 33; Адамонис Т. Искусство Литвы // История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1974. Т. 3. С. 205.



*46. Бернардзін Занобія дэ Джыаноціс. Надмагілле Гаштольда. 1539—1541. Кафедральны сабор, філіял Дзяржаўнага мастацкага музея Літоўскай ССР*

ры гэтага чалавека. У адной руцэ Гаштольда меч, у другой — сцяг, палотнішча якога, быццам язычок полымя, уецца вакол дрэўка. Вузкая палоска расліннага арнаменту па краях пліты, дрэўка сцяга і меч ствараюць замкнёную прастору. Абагульненасць трактоўкі фігуры, плаўныя абрысы надаюць ёй манументальнасць і веліч, а палоскі на латах ствараюць святлоценявыя пераходы, якія падкрэсліваюць дэкаратыўную выразнасць рэльефу. У мастацкім вырашэнні гэтага помніка спалучаюцца розныя канцэпцыі. З аднаго боку, ён набліжаецца да італьянскіх надмагілляў з выявамі памёршага, які ляжыць на смяротным ложы, з другога — да паўднёвагерманскіх рэльефаў, дзе паказваюцца закаваныя ў латы памёршыя са сцягам у руках [32]. Спалучэнне гэтых канцэпцый надае помніку стылявую супярэчнасць — застылая поза нябожчыка, безжыццёва апушчаная левая рука яўна не пасуюць да паставы ног, якія цвёрда абапіраюцца аб край пліты, упэўненага руху правай рукі, што трымае цяжкі сцяг. Дарэчы, у малюнку сцяга адчуваюцца рысы гатычнай стылізацыі.

Надмагільны помнік Гаштольду — не адзіны твор Бернардзіна дэ Джыаноціса. Яго разцу належаць надмагільныя пліты князёў Мазавецкіх у варшаўскай кафедры, канцлера Крыштафа Шыдлавецкага і яго дачкі Ганны ў калегіяце ў Апатаве, Станіслава Ласоцкага ў парафіяльным касцёле ў Бжэзінах [33]. Гэтыя помнікі дазваляюць выявіць характэрныя рысы твораў Бернардзіна дэ Джыаноціса, які па-майстэрску аперыраваў рэнесанснымі пластычнымі формамі. Фігуры памёршых у яго помніках франтальныя. Характэрныя твары з энергічна акрэсленымі вуснамі, квадратнымі падбародкамі і акцэнтаванымі вушамі перададзены рэалістычна і далёкія ад усялякай ідэалізацыі. Рэаліі — зброя, ваенны антураж, арнамент — паказаны дакладна, з перадачай фактуры матэрыялу.

Традыцыі рэнесансу ў мемарыяльнай скульптуры трымаліся працяглы час, але з пачатку XVII ст. у архітэктурнай сістэме, кампазіцыйным і пластычным вырашэнні праяўляюцца новыя рысы, звязаныя з маньерызмам і раннім барока. Кампазіцыя помнікаў становіцца больш складанай, скульптурны дэкор больш разнастайным. Мармур розных адценняў і іншыя матэрыялы, якія выкарыстоўваюцца ў надмагіллях, ствараюць багацце колеравых пераходаў. Вялікая ўвага надаецца і архітэктурнай акаймоўцы, якая вызначаецца большай пышнасцю, складанасцю. Разнастайнымі былі і пластычныя матывы надмагілляў. Яны ўключалі ў сябе свабодна ляжачыя або ўкленчаныя фігуры, а таксама бюсты.

Надмагіллі з фігурамі ляжачых былі даволі распаўсюджаны ў XVI — першай палове XVII ст. Самым раннім помнікам гэтага тыпу з'яўляецца надмагілле Паўла Гальшанскага, выкананае пасля 1550 г. у майстэрні Падавана [34], якое сведчыць аб далейшым развіцці кампазіцыйнай структуры помнікаў. Характэрна, што Падавана распрацоўваў тып надмагілляў, пачатак якім паклаў Андрэ Сансавіна.

Гальшанскі ляжыць у свабоднай позе, ногі перакрыжаваны. Левай рукой ён падпірае галаву, правай падтрымлівае

---

[32] Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко // Искусство Прибалтики. Таллинн, 1981. С. 62.

[33] Kozakiewiczowie H. i St. Renesans w Polsce. Warszawa, 1976. S. 70.

[34] Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко // Искусство Прибалтики. С. 63; Яна ж. Скульптурные надгробия Литвы XVI—XVII вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. С. 14.

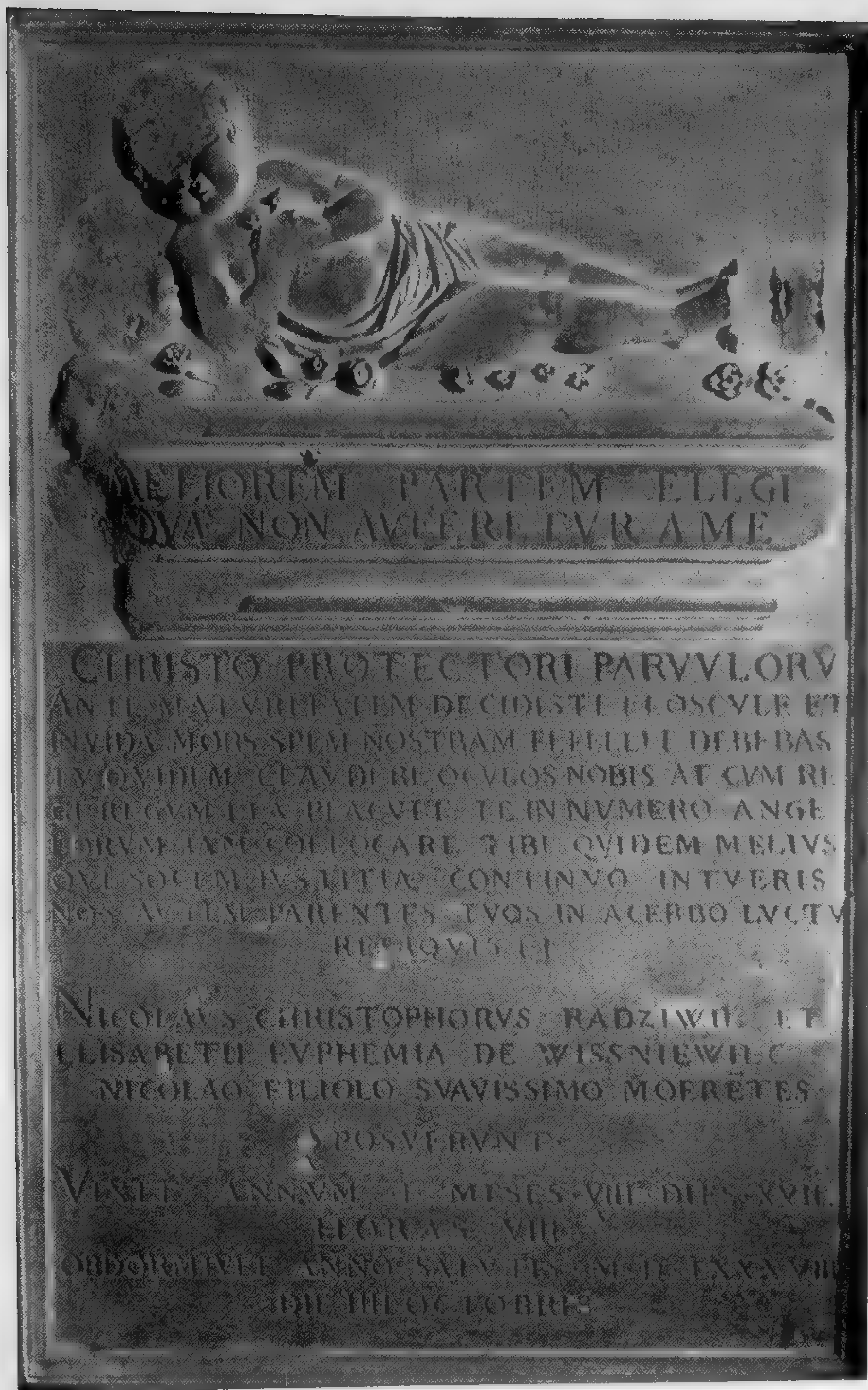


*47. Спячае дзіця. Канец XVI — 1-я пал. XVII ст. Фрагмент надмагілля. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей*

кнігу. Масіўная фігура нябожчыка ў багатым царкоўным адзенні, драпіраваным неглыбокімі складкамі. Рэалістычна перададзена партрэтнае падабенства, падкрэслены рысы валявога, уладарнага характару. Старэчы твар, зрэзаны маршчынамі, пазбаўлены ідэалізацыі. Дэкаратыўнае акаймленне складаецца з тыповых рэнесансных элементаў — раслінных матываў, галовак пуці. Але выконваў гэты рэльеф не адзін майстар. Цяжкі масіўны корпус, паміж якім і нагамі ляжачага няма пластычнай сувязі, відаць, высякаў другарадны майстар, а твар і рукі Гальшанскага — сам Падавана.

На тэрыторыі Беларусі захавалася некалькі дзіцячых надмагілляў. Адно з іх — мармуровы помнік з Мірскага замка (гісторыка-археалагічны музей, Гродна). Ад яго збярогся толькі фрагмент, дзе паказана дзіця, якое спіць на баку, абапёршыся шчакой на падушку і абхапіўшы яе рукамі.

*48. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла. Пасля 1588. Касцёл Божага цела, г. Нясвіж*




Значна лепш захавалася надмагілле сына Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі) — Мікалая Крыштофа Радзівіла, які памёр у раннім дзяцінстве (касцёл Божага цела, Нясвіж). Створана яно пасля 1588 г. і ўяўляе сабой прамавугольную пліту з рэльефнай фігурай дзіцяці, свабодна ляжачага на саркафагу. Галава і плечы яго пакояцца на падушцы, у руках, скрыжаваных на грудзях, кветкі, якія раскіданы таксама і вакол фігуры. Яны нагадваюць кветкі маку — сімвала сну. Круглы тварык акаймаваны кароткімі кучаравымі валасамі, поўнае цельца ледзь прыкрыта драпіроўкай. Дзіця нібы толькі што заснула, твар спакойны і авеяны дыханнем жыцця. Мякка мадэліраваныя формы цела, жэсты

рук сведчаць аб добрым веданні майстрам анатоміі чалавека. Рэльеф вызначаецца тонкасцю мадэліроўкі і пластычнасцю форм. Саркафаг з ляжачай фігурай умела ўпісаны ў геаметрычную форму прамавугольніка і стварае ілюзію глыбіні. Мемарыяльны надпіс, які захаваўся часткова, апавядае: «Да Хрыста, абаронцы дзяцей, не дасягнуўшы сталасці, ты пайшоў у россвіце гадоў, і зайздросная смерць надзею нашу пахавала. Ты павінен быў раней заплюшчыць вочы нам, і паколькі так адпавядала воля Хрыста, у лік анёлаў ён цябе змясціў.

Мікалай Хрыстафор Радзівіл і Лізавета...

Мікалаю сыночку дарагому... паставілі».

Блізкая аналогія гэтаму помніку — надмагілле Крыштофа Гербурта (Львоўская карцінная галерэя) [35], створанае Янам Марыяй Падавана. Але ў кампазіцыю яго ўведзены матыў чэрапа, які з'явіўся ў еўрапейскім мастацтве яшчэ ў XII ст. і пашырыўся ў XV ст. Выявы дзіцяці і чэрапа ў італьянскім мастацтве набылі сімвалічнае значэнне: яны нагадвалі пра хуткацечнасць жыцця. У нідэрландскім і нямецкім мастацтве выявы былі меланхалічныя, сон дзіцяці глыбокі, падобны да смерці. У надмагіллі Крыштофа Гербурта дыханне жыцця ўносяць мяккі прагіб цела, плаўныя лініі складак адзення, жэсты рук. Стылістычная блізкасць нясвіжскага надмагілля гэтаму помніку сведчыць аб тым, што яно таксама было створана ў італьянскіх традыцыях.

Некаторыя з помнікаў адзначаны рысамі маньерызму. Вялікую ролю ў іх распрацоўцы адыграў Санта Гучы з Фларэнцыі (працаваў у Польшчы з 1550 па 1600 г.). Ён быў аўтарам шматлікіх надмагілляў, якія вызначаліся ўнутранай напружанасцю, ускладненасцю поз і рухаў персанажаў.

Маньерыстычныя канцэпцыі пранікалі не толькі з Італіі, але і з Поўначы — праз паўночныя гарады з хваляй нідэрландскіх эмігрантаў і праз Сілезію. Маньерыстычныя помнікі стварае Ян Пфістар, сілезец па паходжанні, звязаны з буйнейшымі старымі родамі ўсходніх абласцей Рэчы Паспалітай. Творчасць яго, вельмі характэрная для гэтай эпохі, увабрала ў сябе тыповыя рысы нідэрландскага ў сваіх вытоках маньерызму.

Акрамя Пфістара ў традыцыях паўночнага маньерызму працуюць і іншыя майстры. Яны ствараюць шэраг помнікаў, дзе паказаны спячы чалавек, які ляжыць на баку, абапёршыся на далонь. Надмагілляў гэтага тыпу захавалася даволі значная колькасць. Адно з іх — Станіслава Радзівіла (памёр у 1599 г.) у Віленскім бернардзінскім касцёле. Пастаўлены помнік недзе паміж 1618 і 1623 гг. сынам Станіслава Альбертам — падканцлерам Вялікага княства Літоўскага.

Паміж калонамі, у арцы, на вечцы мармуровага саркафага фігура спячага рыцара. Галава яго абапіраецца на далонь, ногі сагнутыя пад прамым вуглом і перакрыжаваны. Фігура рыцара падоўжаных прапорцый, поза зграбная. Калоны з абодвух бакоў акаймоўваюць валюты. Базы калон упрыгожаны картушамі, гермамі, маскаронамі. Верхняя частка надмагілля ў выглядзе порціка з разарваным франтонам, які ўвенчваецца алегарычнымі фігурамі. У порцік укампанавана шматфігурная рэльефная кампазіцыя «Уваскрэсенне», напоўненая дынамікай і рухам, наабапал яе — алегарычныя фігуры жанчын. Выкананне гэтага помніка прыпісваецца Вільгельму

---

35 Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVII століть. Київ, 1981. С. 16—17; Нельговський Ю. П. Скульптура та різьблення другої половини XVI — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: В 6 т. Київ, 1967. Т. 2. С. 144. Іл. 93.

ван дэн Блокэ (1550—1628), вучню фламандскага скульптара Карнеліуса Флорыса [36]. У 1569 г. ён прыбыў у Кралявец для стварэння помніка Альбрэхту і Эльжбеце — жонцы Ежы Фрыдэрыка прускага, дзе за выдатную работу атрымаў пахвальнае пасведчанне ад прыдворнай канцылярыі. З 1584 г. пасяляецца на пастаяннае жыхарства ў Гданьску, дзе працуе для каралеўскага двара, свецкіх і духоўных магнатаў.

Помнік Станіславу Радзівілу адрозніваецца характэрным мастацка-стылістычным афармленнем. Вільгельм ван дэн Блокэ надаваў вялікую ўвагу дэкаратыўнай акаймоўцы помнікаў, але ў той жа час імкнуўся зберагаць раўнавагу паміж дэкаратыўнай і архітэктурнай часткамі. Ён шырока ўжываў элементы класічнай архітэктуры — калоны, пілястры, карыятыды. Да найбольш распаўсюджаных арнаментальных матываў, запазычаных ім з дэкарацый К. Флорыса, належаць фрызы і гірлянды з гародніны, раслінныя матывы з разеткамі, картушы, выкананыя з высокім майстэрствам.

Дарэчы, варштат Вільгельма ван дэн Блокэ, дзе працаваў і яго сын, архітэктар і разьбяр Абрагам (1572—1628), канкурыруе нават з кракаўскімі і выконвае самыя разнастайныя заказы — помнік Крыштофу, брату Стэфана Баторыя, кардыналу Андрэю Баторыю і яго брату Балтазару ў Барчэве і інш. У некаторых з іх, як і ў віленскім помніку, памёршыя паказаны ў выглядзе рыцараў, што ляжаць на вечцы саркафага.

У маньерыстычных традыцыях выканана таксама надмагілле Пятра Весялоўскага ў Віленскім бернардзінскім касцёле (1635). Весялоўскі быццам прабуджаецца ад сну — галава прыўзнята,



*49. Себасцьян Сала. Надмагілле Льва Сапегі. Пасля 1591 — пасля 1633. Касцёл Міхаіла, філіял Дзяржаўнага гістарычнага музея Літоўскай ССР*

а нага сагнутая пад прамым вуглом. Сам ён абапіраецца на адну руку. Уся ўвага сканцэнтравана менавіта на фігуры памёршага, якая выразна вылучаецца на фоне пліты з чорнага мармуру. Дэкор надмагілля вельмі стрыманы ў параўнанні, напрыклад, з помнікамі, выкананымі Санта Гучы, дзе неспакойныя і зломленыя фігуры з закінутымі галовамі быццам тонуць у празмернай эмблематыцы і арнаментальных дэталях. Пры-

[36] Krzyżanowski L. Blocke Willem van den // Slownik artystów polskich. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. S. 180.



*50. Надмагілле Пайла Сапегі. Пасля 1599 — пасля 1635. Францысканскі касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Гальшаны Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР*

чым справа не проста ў багацці акаймоўкі, пышнасці і прыгажосці тканіны, якая драпіруе фігуру, а ў тым, што гэтай страсці да ўпрыгожанняў не супрацьпастаўляецца нішто — сам чалавек у рэшце рэшт становіцца часткай арнаменту, таму што трактуецца прынцыпова аднолькава з ім. Удала падкрэсліў гэту думку Г. Мілабэндскі, які пісаў, што «цяга да дэкаратыўнасці разбурае логіку антычных архітэктанічных члянення. Элементы апошніх становяцца часта арнаментальнымі матывамі, аднолькавымі з пляцёнкай або гратэскам, і супастаўляюцца з бестурботнай свабодай. Апорныя калоны часта пераўтвараюцца ў кампазіцыйны цэнтр надмагілля» [37]. Помнік выкананы ў рознакаляровым мармуры і характарызуецца імкненнем да каларыстычных эфектаў, што адпавядала стылю новай эпохі.

Вялікую цікавасць уяўляюць ярусныя надмагіллі, дзе паказваліся некалькі членаў сям'і. Як правіла, гэта быў муж з жонкай (жонак магло быць і некалькі). Вядомы таксама і ярусныя надмагіллі, дзе, акрамя мужа з жонкай, паказваліся блізкія сваякі. Уражвае ўрачысты характар помнікаў, прызначаных праслаўляць магутнасць і знатнасць магнацкіх родаў. Радзімай ярусных надмагілляў з'яўляецца Італія, але там яны не атрымалі такога распаўсюджання, як на тэрыторыі Рэчы Паспалітай.

Характэрным прыкладам з'яўляецца надмагілле гетмана Вялікага княства Літоўскага Льва Сапегі і яго жонак, змешчанае ў Віленскім касцёле св. Мі-

[37] Miłobędski A. Zarysy dziejów architektury w Polsce. Warszawa, 1968. S. 143

хаіла[38]. Надмагілле неаднароднае і стваралася ў некалькі этапаў: спачатку былі зроблены дзве пліты жонак пасля іх смерці (1591—1611), затым трэцяя, пасля смерці Льва Сапегі. Гэтыя тры пліты былі ўключаны ў агульную кампазіцыю імпазантнага помніка, створанага таленавітым паўночнаітальянскім скульптарам Себасцьянам Сала. У выкананні надмагілля ўдзельнічалі і іншыя скульптары, якія працавалі ў яго майстэрні.

Кампазіцыя помніка, які мае значныя памеры (вышыня каля 10 м), даволі складаная, але ў ёй арганічна аб'яднаны тры надмагільныя пліты з рэльефнымі выявамі, тры чорныя мармуровыя дошкі з тэкстамі, гербы, атрыбуты воінскай славы і доблесці. Значнае месца ў вобразным ладзе помніка адводзіцца фігурам Альжбеты і Дароты — патронам памёршых і сцэне спячых ля труны воінаў. Завяршаюць надмагілле фігуры ўваскрэсшага Хрыста і анёлаў па арцы франтона. Яны належаць разцу Себасцьяна Сала і адзначаны тонкасцю мадэліроўкі. Тры цэнтральныя рэльефы ў прафесійных адносінах больш слабыя і выкананы, відаць, іншымі майстрамі. Характар рэнесанснага надмагілля тут мяняецца. У кампазіцыі адчуваецца барочная экспрэсія, якая праяўляецца ў багацці колеравых адценняў, складанасці і напружанасці сілуэта надмагілля, у разарванай арцы франтона, дзе змешчаны яўна несуразмерныя з ёй фігуры анёлаў.

Да ярусных надмагілляў, відаць, належаў і помнік падканцлеру Вялікага княства Літоўскага Паўлу Сапегу і яго жонкам (в. Гальшаны Гродзенскай вобл., МСБК), выкананы пасля 1635 г. Менавіта ў гэты год памірае сам Сапега. Ад надмагілля захавалася толькі чатыры мармуровыя фігуры (Сапега і яго тры жонкі). Яны ляжаць у свабодных позах, галовы пакояцца на падушках і абапіраюцца на левыя рукі. Сапега ў адзенні рыцара, ён павернуты да жонак, якія трымаюць у руках малітоўнікі. Фігуры велічныя, што падкрэсліваецца плаўнымі лініямі замкнёных контураў, драпіроўкай адзення, якая выяўляе пластыку некалькі падоўжаных форм. Твары поўныя спакою, яны існуюць быццам па-за часам, пазбаўлены эмоцый, выразна ўвасабляюць годнасць і знакамітасць.

Нельга не адзначыць высокае майстэрства выканання фігур. Скульптар добра ведае магчымасці мармуру як матэрыялу і разнастайнай апрацоўкай прымушае гучаць яго ў поўную сілу. Ён дасканала выявіў фактуру рыцарскага адзення Сапегі, футравай акаймоўкі і тканін вопраткі яго жонак. Цвёрды метал даспехаў Сапегі кантрасціруе з мяккай мадэліроўкай твару, буйнымі кольцамі барады і вусоў. Спалучэнне гладка апрацаваных плоскасцей з невысокім рэльефам стварае дадатковы дэкаратыўны эфект.

Надмагіллі з фігурамі ўкленчаных бытавалі таксама вельмі шырока. У першай палове XVII ст. ствараецца даволі значная колькасць помнікаў, дзе памёршыя паказваюцца ў выглядзе ўкленчаных людзей. Самы ранні — надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі), зробленае з пясчаніку (пасля 1616 г., касцёл Божага цела, Нясвіж). Яно ўяўляе сабой укампанаваную ў порцік выяву нябожчыка, укленчанага ў малітоўнай позе са скруткам у руках. Але ён не ў рыцарскіх даспехах. Вядома, што Сіротка ў 1583—1584 гг. ажыццявіў паломніцтва на Блізкі Усход, напісаў дзённік пра сваё

[38] Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. С. 37; Батюшков П. И. Памятники русской старины в западных губерниях империи. СПб, 1874. С. 52; Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко // Искусство Прибалтики. С. 64.



*51. Надмагілле Паўла Сапегі. Пасля 1599 — пасля 1635. Фрагмент.*
*Францысканскі касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Гальшаны Гродзенскай вобл.*
*МСБК АН БССР*

*52. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі). Пасля 1616. Касцёл Божага цела, г. Нясвіж*



падарожжа, у якім прасіў пахаваць яго «без помпы, у адзенні пілігрыма» [39]. Так і паказаў яго скульптар — у адзенні пілігрыма, у шыракаполым капелюшы, з ружанцамі на грудзях. Сіротка — удзельнік шматлікіх ваенных паходаў, таму каля ног ляжаць атрыбуты воіна: шлем, пальчаткі, шпоры, меч, крагі, перададзеныя дакладна, з выяўленнем фактуры матэрыялу. Рэльефную выяву акаймоўваюць пілястры, зверху — прафіляваная абака, фрыз з надпісам і франтон, на тымпане якога ордэнскі знак. Але галоўная ўвага надаецца фігуры нябожчыка. Сіротка паказаны ў росквіце сіл: у яго валявы твар, высокі адкрыты лоб. Цвёрдасць характару падкрэсліваюць энергічна сціснутыя вусны, выразная, упэўненая лінія сілуэта. Наогул кампазіцыя надмагілля вызначаецца цэласнасцю, прадуманасцю ўсіх дэталей, строгай архітэктонікай. Характар трактоўкі вобраза, перададзенага з рэалістычнай дакладнасцю, сведчыць аб гуманістычным светаўспрыманні аўтара.

Трэба адзначыць, што ў распрацоўцы гэтага тыпу надмагілляў і іх распаўсюджанасці на землях Вялікага княства Літоўскага значная роля належала Вільгельму ван дэн Блокэ [40]. Ён з'яўляецца творцам вялікай колькасці помнікаў, якія развозіліся з Гданьска па ўсёй Рэчы Паспалітай і нават у Данію, Швецыю. Значны ўклад у распрацоўку надмагілляў з выявамі ўкленчаных унеслі, акрамя Вільгельма ван дэн Блокэ, італьянскі скульптар Себасцьян Сала (надмагіллі Пятра Апалінскага ў бернардзінскім касцёле ў Серакаве, біскупа Гембіцкага ў Гнезне і інш.), Ян Пфістар, які жыў і працаваў у Львове, Брэжанах (надмагілле Астрожскіх у Тарнове і інш.) [41].

Аб тым, што гэты тып помнікаў быў даволі распаўсюджаным у Вялікім княстве Літоўскім, сведчаць некаторыя архіўныя дакументы. Так, цікавы ў гэтых адносінах кантракт, складзены 4 кастрычніка 1648 г. паміж ігуменняй Гродзенскага канвента брыгітак Урсулай Жэчыцкай і майстрам з Гданьска Конрадам Вальтэрам, аб выкананні мармуровага помніка Аляксандру Весялоўскаму — маршалу Вялікага княства Літоўскага, яго жонцы Аляксандры з Сабежына, а таксама пляменніцы Грызельдзе Валыньскай (надмагілле павінна было быць устаноўлена ў брыгіцкім касцёле ў Гродна). Гэты дакумент заслугоўвае ўвагі як выразнае сведчанне гданьскага імпарту, а таксама як падрабязнае апісанне заказнога помніка. Хаця сам ён і не захаваўся, цікавымі з'яўляюцца такія звесткі, як сцвярджэнне, што мастак павінен быў выканаць помнік «адпаведна партрэта, дадзенага сваім уяўленнем», пералік матэрыялаў, якія павінны быць выкарыстаны, або ўказанне шляху імпарту з Гданьска праз Крулявец у Гродна. Вось сам дакумент: «Адпаведна волі і савету яснавяльможнага пана Міхаіла Гедэона Трызны, каралеўскага казначэя і вялікага пісара Вялікага княства Літоўскага, экзекутара і дабрадзея нашага. Я, Урсула Жэчыцка, ігуменпя Гродзенскага канвента Закона С. Брыгіды, прыняла рашэнне і заключыла кантракт з Панам Конрадам Вальтэрам, каменяцёсам і мешчанінам Гданьскім і з панам Пятром Гэбрэрам, яго памочнікам, на выкананне мармуровага помніка Святой памяці Яго Мосьці Пана Крыштофа, вялікага маршала Вялікага княства Літоўскага з яго жонкай Яго

[39] Bartoszewicz K. Radziwiłłowie. Warszawa; Kraków, 1928. S. 68.

[40] Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVII століть. С. 19; Kozakiewiczowie H. i St. Renesans w Polsce. S. 191.

[41] Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku. Warszawa, 1975. S. 75, 78.

Мосьці Пані Аляксандрай з Сабежына Весялоўскай, а таксама і пляменніцай Я. М. Грызельдай Валыньскай Сапежынай, вялікай маршалковай Вялікага княства Літоўскага: што абавязаўся вышэй названы П. Конрад Вальтэр каменяцёс выканаць надмагільны мурмуровы помнік з выявай вышэйназваных асоб у адпаведнасці выяўлення, дадзенага сваім уяўленнем, які павінен быць вышынёю у 11 лакцей (1 локаць — 576 мм), шырынёю 6 лакцей, сам корпус павінен быў быць выкананы з чорнага мармуру, цёмнага, добра адпаліраванага, на першай пліце павінна быць паказана распяцце, пад якім — дзве ўкленчаныя жанчыны, з правага боку — старэйшая, з левага — малодшая, упізе пад распяццем — ляжачая фігура Св. Памяці Я. М. Пана маршала пры зброі, абапершая на правы локаць, а збоку — палаш або паляўнічы нож каля левай рукі, недалёка ад яго павінен ляжаць шлем, усё гэта з белага мармуру павінна быць зроблена. Іншыя другарадныя фігуры, напр. анёлы, як і вышэйназваная табліца з белага алебастру англійскага як найлепшага, каб адпавядаў беламу мармуру, выставіць і зрабіць павінен таксама і «Уваскрасенне», якое павінна знаходзіцца зверху на помніку з белага англійскага алебастру зроблена. Слупы або калоны на баках таго помніка павінны быць з чырвонага глянцаванага мармуру з заласцістымі капітэлямі і ўсюды, дзе гэта неабходна для ўпрыгожання твора, золата павінна быць пакладзена, тры гербы, кожнай асобе служачыя, г. зн. два размясціць пад слупамі, служачыя жанчыны, а трэці — пад ляжачай фігурай мужчыны або над ёй, размясціць у прыгожым месцы, раней прадугледжаным, на гэтым жа помніку жалобныя вершы, прысвечаныя яму... залатымі літарамі выгравіраваць, пад гербамі жанчын — вершы, жанчынам прысвечаныя, апал ляжачай фігуры мужчыны,— мужчыне прысвечаныя. За гэтую працу каменяцёс П. Конрад Вальтэр заказаў суму грошай за ўсё: за харчаванне, за дастаўку таго помніка ў вызначанае месца, сюды, у Гродна, усяго 4,5 тыс. злотых. На чатыры плацяжы раздзяліць гэтую суму; першую частку даю яму зараз, пры складанні нашага дагавора — паўтары тысячы злотых. Другую частку грошай аддам у наступным годзе, 1649, 1000 злотых павінна буду адасланць у Тарунь або Гданьск. Трэцюю частку — у час агляду работы ў Гданьску — 1400 злотых павінна адаслаць; чацвёртую частку 600 злотых — на месцы пасля перавозкі і ўстанаўлення помніка ў касцёле нашым Закона С. Брыгіды, тут, у Гродна. А гэтую ўсю работу Пан Конрад Вальтэр павінен будзе акуратна выканаць у Гданьску на працягу 4-х тыдняў пасля Пасхі ў гэтым жа годзе 1649; для прыняцця работы мною будзе пасланы чалавек, ■ калі яму які-небудзь твор не спадабаецца, тады Пан Конрад Вальтэр абавязуецца выправіць тое, чаго не хапае для неабходнай формы. Пасля агляду гэтай работы чым хутчэй Пан Вальтэр павінен прывезці з Гданьска ў Крулявец, а з Круляўца ў Гродна ў суправаджэнні сваіх тавырышаў, каб не было ў дарозе пашкоджанняў, і гэтыя ж асобы павінны будуць паставіць помнік у нашым касцёле тут, у Гродна. Для выканання гэтай работы і ўстаноўкі помніка ніякіх матэрыялаў: жалеза, волава і іншага, чаго б ні патрабавалі, не павінна нічога даваць, акрамя двух муляраў, якіх сабе папрасіў для ўстаноўкі гэтага помніка і дастаўкі камня з берага ў касцёл, у пастаўленні і кантракце абодва бакі прысягнулі дагавор і абавязацельства выканаць пад залогам сумы ў 4,5 тыс. злотых. Для пацвярджэння гэтага кантракта абодва бакі прасілі падпісацца Ясна Вяльможнага Яго Мосьці Пана Лігазначэя вялікага Вялікага княства Літоўскага і іншых іх маг-ці, якія ў гэты



*53. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл.*

час знаходзіліся ў Гродна. Складзены ў Гродна ў дзень св. Францішка 1648 года» [42]. З гэтага падрабязнага апісання можна адзначыць, што кампазіцыя надмагілля была даволі складанай і ўключала, акрамя фігур памёршых (прычым дзве з іх укленчаныя, адна ляжачая), дэкаратыўных выяў анёлаў, архітэктурную акаймоўку, выкананую з рознакаляровых матэрыялаў, што сведчыла аб праявах барока.

У надмагіллі Весялоўскаму, як і ў некаторых вышэйназваных, нябожчык паказаны ў рыцарскім адзенні. Ён увасабляе вобраз рыцара, патрыёта і абаронцы сваёй зямлі.

Упершыню ідэал рыцара знайшоў сваё адлюстраванне ў капліцы Жыгмантаў на Вавелі, выкананай італьянскімі скульптарамі на чале з Б. Берэчы (1519—1531). У канцы XVI — пачатку XVII ст. выявы рыцараў мы сустракаем

[42] Starzyński J. Do dziejów polsko-gdańskich stosunków artystycznych w XVII wieku // BHS, 1933. N 1. S. 67—70.



54. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Фрагмент. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл.

у многіх надмагіллях Рэчы Паспалітай. З'яўленне такіх помнікаў абумоўлена тагачаснай рэчаіснасцю, тым патрыятычным уздымам, які перажывала краіна. Вядома, што на працягу XVII ст. Рэч Паспалітая мела толькі 32 мірныя гады, знаходзячыся амаль увесь час у стане вайны з туркамі, татарамі, шведамі [43]. Геаграфічнае становішча краіны на мяжы мусульманскага Усходу і каталіцкага Захаду абумовіла і яе ролю абаронцы еўрапейскай цывілізацыі ад спусташальных набегаў мусульман. Бесперапынныя войны садзейнічалі стварэнню культу воіна і воінскай доблесці, абаронцы хрысціянства і «залатой вольнасці», развіццю патрыятызму, што знайшло сваё ўвасабленне і ў рыцарскім партрэце, а таксама ў вершаваных хроніках і панегірыках. Ян Кахаyоўскі, А. Рымша, З. Морштын і іншыя прысвячаюць свае творы апісанню ваенных кампаній, дзе праслаўляецца не толькі храбры воін, пераможца, але і чалавек, які мужна пераадольвае холад, голад, ваенныя нягоды. Польскі літаратуразнаўца Чэслаў Гернас адзначаў, што «ўзнікае канструкцыя «ваяўнічы чалавек», «суровы вобраз». Гэты тып «homo militans» і ёсць ідэальная канструкцыя, якая з'яўляецца асновай рыцарскага партрэта» [44]. Літаратурная і мастацкая традыцыі фарміруюць вобразную структуру надмагілляў, дзе канкрэтны вобраз ствараецца з дапамогай ваеннага антуражу — ваенных лат, зброі.

Характэрным з'яўляецца надмагілле віцебскага кашталяна Міколы Вольскага і яго жонкі Барбары (пасля 1623 г., касцёл Ісуса ў в. Крамяніца Гродзенскай вобл.). У арачным праёме на фоне мармуровай пліты — выявы ўкленчаных нябожчыкаў, паказаных «у поўную акругласць». Яны стаяць перад крыжам адзін насупраць другога. Вольскі ў адзенні рыцара, каля яго ног шлем з забралам і меч. Твары, не пазбаўленыя партрэтнага падабенства, пададзены без усялякай ідэалізацыі, фігуры маналітныя, і гэта ўражанне падкрэсліваюць шырокія, загладжаныя складкі адзення, плаўныя абрысы контураў. Па-майстэрску перакананаўча перададзена магутнасць, цяжкасць, матэрыяльнасць фігур, сіла людзей свабодных, незалежных. Застыласць маналітных фігур, лаканізм абагульненых контураў цудоўна выяўляюць задуму кампазіцыі — ушанаванне памяці фундатараў касцёла. Яны добра глядзяцца на фоне неглыбокай плоскай нішы, апрацаванай проста, без усялякіх празмернасцей. Архітэктурная акаймоўка — калоны з капітэлямі, што нясуць просты антамблемент, валюты над бакавымі нішамі, расліnныя ўзоры на арцы, картуш з гербамі — не парушае прастаты, строгай ураўнаважанасці ўсёй кампазіцыі.

Надмагілле Вольскага — не адзіны помнік з выявамі ўкленчаных рыцараў, які захаваўся на тэрыторыі Беларусі. У фарным касцёле ў Навагрудку знаходзіцца пліта, пастаўленая ў памяць суседзяў і братоў Яна Рудаміна Дусяцкага, кашталяна навагрудскага, якія загінулі пад Хоцімам у баі з туркамі ў 1621 г.[45] Характэрнай асаблівасцю пліты, узведзенай у 1643 г., з'яўляецца яе шматфігурнасць, шматпланавасць. На пліце — два рэльефы. Зверху — выява маці боскай з дзіцем у воблаках, у цэнтры — шматфігурная кампазіцыя, дзе на пярэднім плане — фігуры забітых во-

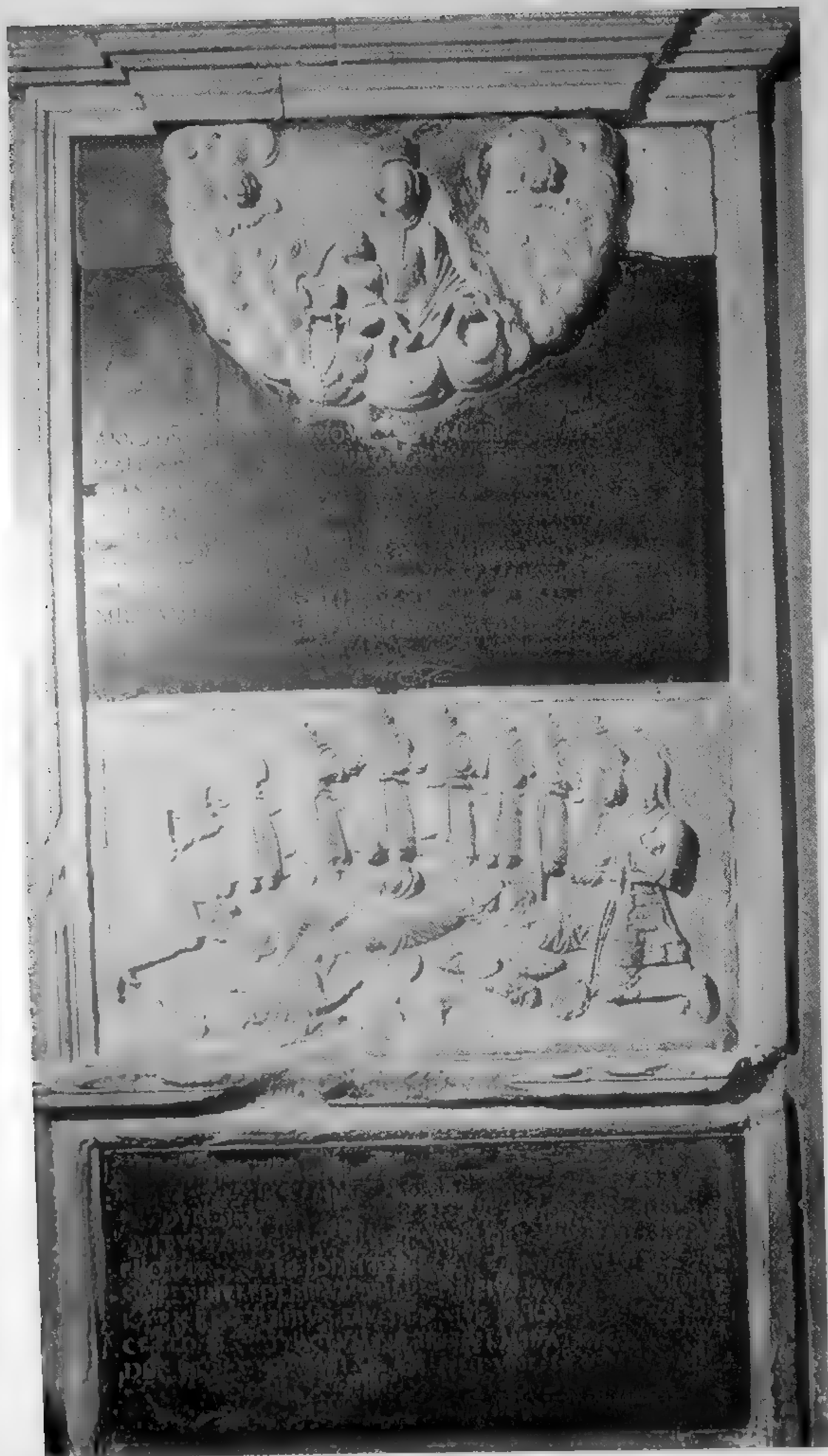
[43] Тананаева Л. И. Некоторые черты развития ставропольского портрета XVII—XVIII вв. // Советское славяноведение. 1974. № 3. С. 43—44.

[44] Hernas C. Zarys rozwoju literatury barokowej // Polska XVII wieku. Warszawa, 1970. S. 296.

[45] Семенов П. П. Живописная Россия. СПб; М., 1882. Т. 3. С. 373.



*55. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Фрагмент. Касцёл Ісуса, в. Краманіца Гродзенскай вобл.*



*56. Пліта. 1643. Фарны касцёл у г. Навагрудку*

рагаў і адсечаныя галовы ў турбанах, на заднім — выявы ўкленчаных рыцараў. Справа ў малітоўнай позе з ружанцамі ў руках Ян Рудаміна, фігура якога нададзена больш буйна ў параўнанні з астатнімі.

Значную ролю ў агульнай структуры твора адыгрывае мемарыяльны надпіс, змешчаны на чорных мармуровых дошках. Скульптар умела пабудаваў кампазіцыю пліты, якая вызначаецца дакладнасцю і прадуманасцю ўсіх элементаў, а рэльефы — свабоднай лепкай форм і аб'ёмаў, падкрэсленай плаўнымі сілуэтамі фігур, іх пластычнай выразнасцю. Кантраст чорнага мармуру і залацістага

*57. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла. Пасля 1607. Касцёл Божага цела г. Нясвіж*



пясчаніку, складанасць і дынамічнасць рэльефных кампазіцый — выразныя рысы стылю барока.

Надмагіллі з бюстамі, вядомыя яшчэ ў старажытнарымскай пластыцы, з'яўляюцца ў беларускай надмагільнай скульптуры ў пачатку XVII ст. У першай палове XVII ст. яны атрымліваюць шырокую папулярнасць у Італіі, што шмат у чым было абумоўлена дзейнасцю Берніні.

Самым раннім помнікам на тэрыторыі Беларусі з'яўляецца надмагілле Крыштофу Мікалаю Радзівілу — сыну Сіроткі, які памёр у Італіі ва ўзросце 16 год (касцёл Божага цела, Нясвіж).

Зроблена яно з рознакаляровага мармуру (пасля 1607 г.).

Паміж калонамі, якія нясуць фрыз і разарваны франтон,— бюст юнака, акаймаваны лаўровым вянком. Свабодныя маляўнічыя складкі адзення прыгожа драпіруюцца ля пляча. Тонкая апрацоўка мармуру, майстэрства падбору колеру, суадносіны бюста з архітэктурнымі кампанентамі і дошкай з тэкстам сведчаць аб высокім прафесійным узроўні скульптара.

Помнік выкананы па канонах італьянскага Адраджэння, якія патрабавалі пэўнай ідэалізацыі, абагульнення вобраза, гарманічнага спалучэння вонкавай і ўнутранай прыгажосці. І ў той жа час у колеравым і архітэктурна-пластычным вырашэнні адчуваюцца ўжо стылявыя адзнакі барока з яго схільнасцю да святлоценявых і колеравых кантрастаў, складанай архітэктурнай кампазіцыі. Цікава, што гэта надмагілле па сваёй тыпалагічнай схеме, характару партрэта (у лаўровым вянку) мае аналогіі ў італьянскім мастацтве (помнікі Франчэска Талета ў Санта-Марыя Маджары, 1596; Джавані Бацісці, 1615—1616 і інш.).[46]

У 30—40-я гады XVII ст. з'яўляецца шмат надмагілляў, вельмі блізкіх па кампазіцыйнай пабудове. Яны звычайна складаліся з бюста, мемарыяльнага надпісу і архітэктурнай акаймоўкі. Такую кампазіцыю мае надмагілле харунжага Вялікага княства Літоўскага Самуіла Паца, створанае з рознакаляровага мармуру (1627—1633 гг.). Паглыбленую нішу з бюстам Паца акаймоўваюць дзве пілястры іанічнага ордэра з капітэлямі і базамі белага мармуру. Франтон разрывае герб. Паміж пілястрамі — чорная дошка з надпісам. Такі ж прыкладна выгляд мае і надмагілле падканцлера і біскупа віленскага Яўстафія Баторыя Валовіча (пасля 1630 г.), з той толькі розніцай, што ніша з бюстам змешчана ў верхняй частцы помніка, пад ёй — мемарыяльны надпіс на чорнай дошцы і герб.

Надмагілле з паясной выявай біскупа Георгія Тышкевіча (памёр у 1656 г.) у Віленскім кафедральным саборы выканана Франчэска Росі, рымскім скульптарам кола Алгардзі. Яшчэ ў Рыме ён быў вядомы як аўтар шматлікіх работ — бюстаў, алегарычных фігур. У Польшчу Росі прыехаў ужо сталым скульптарам і працаваў там тры гады (1651—1654), з'яўляючыся прыдворным скульптарам Яна Казіміра. Верагодна, што Франчэска Росі быў у Вільні ў 1652 г., калі адбываліся ажыўленыя работы ў кафедральным саборы. Там ён выканаў сваю работу і адліў на месцы. Маглі гэта зрабіць і ліцейшчыкі, мноства якіх працавала ў Вільні. Партрэт, які яшчэ пры жыцці заказаў Тышкевіч, прызначаўся для надмагілля.

У глыбокай нішы з шэрага мармуру на пастаменце адлітая з бронзы паясная выява Тышкевіча, якая ад часу пацямнела, але ў складках вопраткі і на барадзе захаваліся рэшткі пазалоты. Тышкевіч паказаны ў старэчым узросце. Левай рукой ён прыціскае распяцце да грудзей, правай благаслаўляе. У яго шырокі твар з выступаючымі скуламі, буйным мясістым носам, поўнымі вусамі, шырокімі бровамі, набухшымі павекамі, якія аптычна павялічваюць масу вока. Дакладна, з вялікай старанпасцю прапрацаваныя маршчыны ствараюць уражанне, што вочы крыху прыжмураны. На твары задумлівасць, меланхалічнасць, што ў значнай ступені абумоўлена ўплывам Аляксандра Алгардзі, які надаваў сваім мадэлям падобны выраз (як, напрыклад, у статуі Інакенція X).

Разцу гэтага ж скульптара належыць надмагілле жонкі канцлера Вялікага

[46] Panofski E. Tomb sculpture its changing ospects from ancient Egypt to Bernini. London, 1964. S. 93.

княства Літоўскага Казіміра Сапегі Тэадоры Хрысціны. Змешчаны ў авальнай нішы партрэт пазбаўлены рэпрэзентатыўнасці і мае камерны характар. Маладая жанчына паказана з непакрытай галавой. Па-юнацку акруглены твар з высокім адкрытым ілбом акаймляюць пругкія завіткі валасоў. Адзенне поўнасцю хавае плечы і шыю і драпіруецца трыма неглыбокімі складкамі. На твары задумлівасць і меланхалічнасць. Па кампазіцыйнаму і пластычнаму вырашэнню блізкім да гэтага помніка з'яўляецца надмагілле Варвары Нарушэвіч у Віленскай базыльянскай царкве, дзе бюст і архітэктурная акаймоўка дадзены ў арганічным адзінстве. Наогул надмагіллі вызначаюцца дакладнай кампазіцыйнай пабудовай, строга прадуманымі прапорцыямі, гармоніяй архітэктурных і скульптурных элементаў.

Нельга не адзначыць, што ў надмагільных помніках, як і ў іншых галінах тагачаснай мастацкай культуры, знайшло адлюстраванне эмблемна-сімвалічнае мысленне эпохі, характэрны метад інтэрпрэтацыі свету, жыццёвых з'яў. Як вядома, эмблема, якая атрымала сваё значнае развіццё ў эпоху Рэнесанса і барока, сістэматызавала «пласт рэлігійных, філасофскіх і маральных уяўленняў, імкнучыся да таго, каб строга ўпарадкаваць персаніфікацыю розных абстрактных ідэй, замацаваць за той ці іншай фігурай, якая ўвасабляла пэўнае паняцце, пастаянныя атрыбуты, выпрацаваць адметную славесна-выяўленчую мову» [47]. Эмблему шырока выкарыстоўвалі мастакі і скульптары, майстры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, а таксама паэты, арганізатары свят, трыумфаў, тэатральных спектакляў, прыдворных і царкоўных цырымоній [48].

[47] Тананаева Л. И. Сарматский портрет. С. 146.

[48] Pelc J. Obraz — słowo — znak. Studium o emblemach w literature staropolskiej. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1972. S. 100.

Эмблематычныя ўяўленні знаходзяць яскравае адлюстраванне і ў вобразнай структуры надмагілляў, дзе арганічна спалучаецца архітэктура, скульптура, дзе разам з выявай памёршага змяшчаліся і надпісы, якія часта былі вельмі надрабязнымі, з пералікам важнейшых пасад памёршага, яго тытулаў, выяўлялі сутнасць яго інтарэсаў, запяткаў, дзейнасці. Роля надпісаў у кампазіцыі надмагілляў была вельмі важнай, да іх часта ў першую чаргу прыцягвалася ўвага. Таму да надпісаў адносіліся вельмі ўважліва, яны дакладна прадумваліся, удакладняліся.

Не меншую ролю, чым надмагільны надпіс, адыгрывалі і гербы, якія змяшчаліся звычайна на архітэктурнай частцы помнікаў. Яны складаліся з сімвалаў і дэвізаў, прычым падбіраліся так, каб мелі суадносіны з характарам і значэннем таго, хто імі карыстаўся, адпавядалі асобе, асобным родам, гарадам, краінам.

Ідэйная праграма пахавальнага абраду была звязана з біяграфіяй памёршага, залежала ад яго паходжання і становішча ў грамадскай іерархіі і заслуг для царквы, дзяржавы, а таксама ад абставін смерці. На гэтай аснове і ствараліся панегірычныя надпісы і выявы, скульптурны або жывапісны партрэт памёршага, гербы. Пры распрацоўцы праграмы выкарыстоўваліся розныя літаратурныя крыніцы — перш за ўсё антычная і рэнесансная паэзія, а таксама спецыяльныя выданні, якія датычыліся пахаванняў, надпісаў, эмблем.

Скульптурныя надмагіллі — каштоўныя помнікі рэнесансу і ранняга барока. Яны шмат у чым вызначалі характар мастацтва, якое развівалася ва ўзаемадзеянні з еўрапейскімі традыцыямі, спалучаючыся пры гэтым з традыцыямі нацыянальнымі.

# Дробная пластыка

Побач з алтарнай і надмагільнай скульптурай пэўнае распаўсюджанне атрымлівае і дробная пластыка, хаця ў гэты перыяд яна развіваецца менш інтэнсіўна, чым у папярэдні. Цесна звязаная з рамяством, а таму і з народнай творчасцю, яна вызначалася параўнальнай самастойнасцю, пэўнай незалежнасцю ад царкоўных канонаў, таму ў дробнай пластыцы даволі яскрава праявіліся народныя густы і ўяўленні.

Пры археалагічных раскопках знойдзена пэўная колькасць літых крыжоў і абразкоў з выявамі як асобных святых, так і са шматфігурнымі кампазіцыямі. Як і раней, на крыжах і абразках сустракаюцца выявы святых — абаронцаў чалавека, як, напрыклад, Мікіта, які б'е д'ябла, змеяборац Фёдар Цірон, што ахоўвае чалавека ад няшчасцяў і хвароб. Папулярныя таксама святыя воіны, абаронцы радзімы — Барыс, Глеб, Юры Пераможца, які паказваўся на кані з дзідай у руцэ. Такія абразкі і крыжы XV—XVI стст. знойдзены ў Лукомлі, Магілёве, Мсціславе, Слаўгарадзе і іншых месцах [49]. Выявы святых на гэтых і іншых абразках і крыжах дрэнна захаваліся і таму недастаткова выразныя, але тым не менш яны даюць уяўленне аб тэхніцы металаапрацоўчага рамяства, аб звычаях і густах тагачаснага насельніцтва.

[49] Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье... // Сов. археология. 1974. № 3. С. 215, 216.

Да нашага часу дайшлі таксама і нешматлікія творы дробнай пластыкі з каменя, косці, дрэва.

Цікавы двухрадны рэльефны абразок XV—XVI стст. з косці, знойдзены пры археалагічных раскопках у Тураве [50]. Ён мае прамавугольную форму з даволі шырокай рэльефнай рамкай. У верхнім радзе — Спас Нерукатворны з двума прадстаячымі, у аднаго з іх адсутнічае німб; у ніжнім — Нікан і Мікола. Выявы дадзены ў даволі плоскім рэльефе, які мякка пераходзіць да фону. Складкі адзення пазначаны прамымі паралельнымі лініямі. Твары святых, шыракаскулыя з расплясканымі насамі, нагадваюць сялянскія тыпы. Гэты абразок, відаць, незакончаная работа мясцовага майстра.

Выключнае месца ў дробнай пластыцы адзначанага перыяду належыць разьбяным абразкам пінскага майстра Ананіі, які працаваў пры двары князя Фёдара Яраславіча ў Пінску. Творчасць гэтага разьбяра — яркая з'ява ў сярэдневяковай культуры Беларусі. Вядома некалькі яго твораў. Адзін з іх — «Прамудрасць створы сабе храм» — быў знойдзены Ш. Кае і А. Марцінам у французскай калекцыі Бланжы ў 1849 г. [51] Зусім нядаўна ў навуковы ўжытак уведзены яшчэ два творы, што

[50] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Іл. 20.

[51] Плешанова И. И. Два резных деревянных образка в собрании Русского музея // Памятники культуры. С. 216.

знаходзяцца ў Рускім музеі ў Ленінградзе. Гэта — «Прамудрасць стварыя сабе храм» — сюжэт, ідэнтычны таму, які быў адлюстраваны на абразку з французскай калекцыі, другі абразок — «Святы». Абразкі былі, відаць, створкамі мініяцюрнага дарожнага складня. Выразаны яны з цёмнай, цвёрдай драўніны, на іх тэксты гістарычнага зместу: «ДАНА БЫСТЬ КНЯЗЕМЪ ФЕДОРОМЪ ИВАНОВИЧЕМЪ ЯРОСЛАВИЧА ФЕДОРОУ ИВАНОВИЧОУ ЩЕПИНОУ. РОБИЛЪ ПОПЪ АНАНИА». А на абразку з французскай калекцыі па верхнім правым бардзюры дадатковы тэкст: «Софеи Премудрость бжіа зроблена повеленіемъ блговерна кнзя Федора Ивановича Іарославча». Унізе справа надпіс мастака-творцы: «Попъ Ананіа» з піктаграмай у выглядзе крыжа. Характэрна наяўнасць у тэкстах тыпова беларускіх слоў, што сведчаць аб мясцовым паходжанні майстра. Ён, відаць, быў не простым раместнікам, а меў духоўную адукацыю і пры двары пінскага князя Фёдара Яраславіча карыстаўся асаблівым палажэннем [52]. Даты княжання Фёдара Яраславіча прыпадаюць на 1499—1522 гг. Таму і названыя творы можна аднесці да першай чвэрці XVI ст.

Пачынаючы з XIV ст. тэма Сафіі Прамудрасці прыцягвае ўвагу мастакоў праваслаўных краін. Аб гэтым сведчаць фрэскі, якія захаваліся ў цэрквах Сербіі, Балгарыі, Грузіі і на Русі. Прычым кампазіцыі вельмі разнастайныя. Іншы раз тэма Сафіі Прамудрасці персаніфікуецца ў вобразе Хрыста (Маркаў манастыр у Сербіі, Рыльскі манастыр у Балгарыі). Часам Сафія падаецца ў выглядзе крылатага анёла, які велічна сядзіць на троне, прычым слугі падносяць ёй хлеб і віно (Охрыд, Сербія). У трэцім выпадку крылаты анёл Сафія падае святыя дары апосталам (Дэчаны, Сербія), у чацвёртым — Сафія-царыца без крылаў сядзіць на троне, у адной руцэ трымае жэзл, у другой — кубак. Побач паказаны рабы, якія заколваюць цяльцоў і падаюць кубак «тым, хто патрабуе розуму» (Волатава каля Ноўгарада) [53].

Даследчыкі адзначаюць, што мастацтва сярэдневякоўя знаходзілася ў непасрэднай залежнасці ад літаратуры. Выяўленыя ў слове сюжэты, тэмы, ідэі стаяць за агульным зместам і асобнымі вобразамі фрэсак, абразоў, мініяцюр. Сувязь гэта можа быць непасрэднай, калі твор выяўленчага мастацтва проста ілюструе апавяданне, але можа быць і вельмі складанай, звязанай з рознымі літаратурнымі крыніцамі [54].

Усю разнастайнасць такіх варыянтаў дае тэма першых вершаў 9-й прытчы цара Саламона. Але трэба сказаць, што іканаграфія Сафіі Прамудрасці ў абразку Ананіі абапіраецца не толькі на гэты тэкст. Тут і вершы цара Давіда, Іаана Дамаскіна, дзе Хрыстос называецца Сафіяй, і пропаведзі Іаана Златавуста.

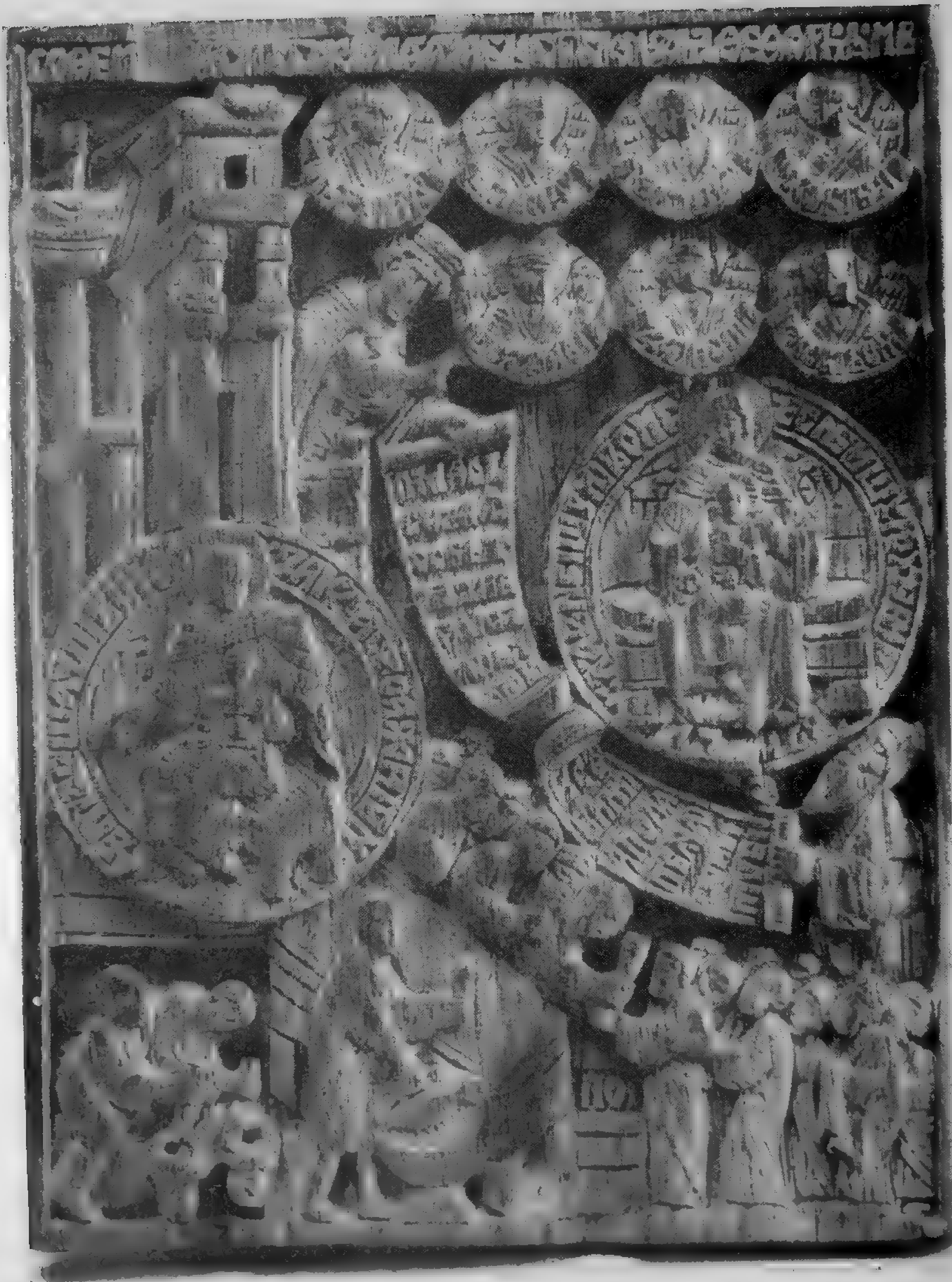
Зварот Ананіі да тэмы Сафіі Прамудрасці, відаць, невыпадковы. Бо менавіта ў гэты час Францыскам Скарынаю была перакладзена на тагачасную беларускую мову і ўпершыню надрукавана ў Празе «Кніга прытчаў Саламонавых», якая атрымала шырокае распаўсюджанне на беларуска-ўкраінскіх землях. І, несумненна, Ананія, такі адукаваны творца, быў знаёмы з ёй, што і абумовіла зварот яго да гэтага сюжэта.

---

[52] Мар'янкоў В. Рабіў майстар Ананія // Літ. і мастацтва. 1983. 5 жн.

[53] Прохоров Г. М. Послание Титу — иерарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом» // Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1958. С. 8—9 ТОДРЛ; Т. 38).

[54] Там жа. С. 7.



*58. Пінскі разьбяр Ананія. Двухбаковы абраз «Прамудрасць ствары сабе храм». 1499—1525. Правы бок. Дзяржаўны Рускі музей, г. Ленінград*

Кампазіцыя абразка шматфігурная і насычана мноствам дэталей, якія дапамагаюць раскрыць больш поўна сімвалічны змест сюжэта. У левай частцы абразка на прастоле сядзіць Сафія Прамудрасць божая, правай рукой яна благаслаўляе, у левай трымае скрутак; над ёй узнёсся фантастычны храм, з прыбудоў якога схіліўся цар Саламон. Насустрач яму разгарнуў свой скрутак Іаан Дамаскін — адзін з айцоў усходняй царквы і паэт, аўтар канонаў і песнапенняў. У цэнтры кампазіцыі, у дыскуззянні, на прастоле маці боская з дзіцем. Іаан Дамаскін паказвае на яе як на зямное ўвасабленне прамудрасці. Справа, у верхняй частцы абразка, сем пагрудных выяў анёлаў, якія ўвасабляюць сем усяленскіх сабораў. Унізе — сцэна ахвярапрынашэння і далучэння да гэтага веруючых. Служыцелі культу закалваюць ахвяраваных цялят, віначэрп ставіць віно на стол і раздае яго знясіленым ад смагі. Такім чынам, на параўнальна невялікай паверхні абразка змешчаны выявы, якія знаходзяцца паміж сабой у складаных сэнсавых адносінах, а сама кампазіцыя спалучае старажытнае прароцтва і яго новазаветнае ўвасабленне [55].

На абразку «Святы», які складаецца з чатырох частак, адлюстраваны не ўсе, як прынята, двунадзесятыя святы, а толькі чатыры з іх: «Каляды», «Праабражэнне», «Ушэсце», «Успенне маці боскай». У цэнтры кампазіцыі «Каляды» — выява маці боскай з дзіцем, да якога схіліліся асёл і вол, у ніжняй частцы — Іосіф і Саламея, што трымае дзіця, на небе — віфлеемская зорка, на схіле гары — анёлы.

Другая кампазіцыя — «Праабражэнне» паказвае Хрыста, што стаіць на вяршыні гары; злева і справа ад яго — прарокі Ілля і Майсей; уражаныя боскім голасам, пападалі вобзем Пётр і Іакаў; Іаан, лежачы, спалохана адвярнуўся.

Ва «Ушэсці» Хрыстос благаслаўляе, анёлы падтрымліваюць яго круглае ззянне. У ніжняй частцы рэльефу сярод апосталаў узвышаецца фігура маці боскай.

У апошняй кампазіцыі — «Успенне» паказана маці боская, якая ляжыць на ложы ў акружэнні апосталаў і святацеляў, побач з імі — Хрыстос з душой Марыі, па баках — анёлы.

Цікава адзначыць, што гэтыя кампазіцыі ілюструюць важнейшыя этапы зямнога шляху ўвасобленай прамудрасці. Яны дапаўняюць змест абразка «Прамудрасць ствары сабе храм» і знаходзяцца з ім у арганічнай узаемасувязі.

Рэльеф абразкоў шматпланавы і даволі складаны. Фігуры размешчаны на значна паглыбленым фоне, які з'яўляецца кантрастам асветленай паверхні. Яны крыху ўплошчаны, але лепка форм і аб'ёмаў даволі мяккая і сакавітая. Каржакаватыя, буйнагаловыя фігуры па-зямному матэрыяльныя, што асабліва яскрава адчуваецца, напрыклад, у параўнанні з помнікамі старажытнарускай мініяцюрнай разьбы, у прыватнасці з работамі Амросія, якім уласціва вытанчанасць поз і рухаў, хрупкасць падоўжаных фігур. Постаці і жэсты персанажаў на абразках Ананіі выяўляюць іх душэўны стан, пачуццё смутку, тугі, суперажывання і маюць не толькі абрадавую, але і псіхалагічную матывіроўку. Кампазіцыя вызначаецца дэкаратыўнасцю, паэначанай абагульненай і мяккай прапрацоўкай фігур і атрыбутаў, іх рытмічнай сувяззю, шмат-

---

[55] Покровский Н. В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии. СПб, 1909. С. 133—137; Уваров А. С. «Премудрость созда себе дом», принадлежащая пинскому князю Федору Ивановичу Ярославичу (1499—1522) // Сб. мелких трудов А. С. Уварова. М., 1910. С. 142—149; Плешанова И. И. Два резных деревянных образка в собрании Русского музея // Памятники культуры. С. 209—210.



*59. Пінскі разьбяр Ананія. Двухбаковы абраз «Святы». 1499—1525. Адваротны бок. Дзяржаўны Рускі музей, г. Ленінград*

лікімі надпісамі, якія вырашаны арнаментальна і арганічна ўкампанаваны ў структуру твора. Нягледзячы на маленькі памер абразкоў, шматфігурнасць і шматпланавасць, іх вызначае манументальнасць, якая падкрэсліваецца буйнымі фігурамі галоўных персанажаў, гарманічнасцю і ўраўнаважанасцю кампазіцыі. Такім чынам, у творах Ананіі адчуваецца ўжо подых рэнесансных павеваў, якія праяўляюцца ў характары трактоўкі вобразаў, перадачы іх зямной матэрыяльнасці. «Адзначаныя індывідуальнасцю стылю і пластыкі работы пінскага разьбяра Ананіі заслужана стаяць у адным радзе з лепшымі творамі... разной мініяцюры XV—XVI стст.» [56]

Калі творы Ананіі ўяўляюць значную цікавасць як пераходная з'ява ад ся-

[56] Плешанова И. И. Два резных деревянных образка в собрании Русского музея // Памятники культуры. С. 215.

рэдневякоўя да Рэнесанса, то ў медальерным мастацтве ідэі Адраджэння і ранняга барока знаходзяць поўнае і яскравае ўвасабленне.

Медалі — памятныя знакі, прысвечаныя ўвекавечванню знакамітых асоб або знамянальных падзей, з'яўляюцца высокамастацкімі ўзорамі дробнай пластыкі. Для вырабу медалёў выкарыстоўваліся разнастайныя металы — бронза, медзь, серабро, золата і іншыя, трываласць і мяккасць якіх дазваляла дабівацца дакладнасці і выразнасці дробнафігурных выяў, што змяшчаліся на аверсе або на рэверсе. Акрамя класічных акруглых ствараюцца медалі і іншых форм, у асноўным авальныя. Падпарадкаванае стылявым заканамернасцям развіцця пластыкі медальернае мастацтва ў той жа час вызначаецца некаторай своеасаблівасцю. Для яго характэрна пэўная ўстойлівасць іканаграфічных тыпаў і кампазіцыйных прыёмаў, што абумоўлена неабходнасцю ўпісаць выявы ў зададзеную форму і арганічна спалучыць іх з надпісам. Яно вызначаецца таксама шырокім выкарыстаннем сімвалаў і алегорый, пошукам лаканічнасці пластычных вырашэнняў, якія б садзейнічалі лёгкасці ўспрымання выяў.

З'яўленне медалёў у Беларусі звязана з эпохай Адраджэння, пад уплывам якога і сцвярджаецца новае разуменне ролі чалавека ў грамадстве. Таму невыпадкова, што ў медальерным мастацтве атрымлівае росквіт партрэтны жанр. Вядома, што партрэтныя выявы сустракаліся і да гэтага часу, але ў асноўным у якасці данатараў на алтарных карцінах або як партрэты нябожчыкаў у надмагіллях. У партрэце падкрэслівалася менавіта службовая функцыя — ён сведчыў аб набожных пачуццях укладчыкаў або служыў мэце ўвекавечвання асобы. У творах медальернага мастацтва партрэт набывае самастойны характар. На медалях дадзеныя выявы канкрэтных асоб, падкрэслена іх значнасць і велічнасць, што адпавядала духу новай эпохі, сведчыла аб перамозе гуманістычнай ідэалогіі.

Развіццё медальернага мастацтва ў Беларусі звязана з дзейнасцю Віленскага манетнага двара. У XVI—XVII стст. двор з'яўляўся асноўным цэнтрам вытворчасці металічных грошай, а пры Сігізмундзе II Аўгусце — адзіным цэнтрам манетнай эмісіі для Вялікага княства Літоўскага і Польшчы. Акрамя вырабу металічных грошай, тут у XVI ст. была наладжана і медальерная справа. На Віленскім манетным двары працавала мноства іншаземных майстроў, работы якіх карысталіся папулярнасцю і лічыліся ўзорам для майстроў мясцовых.

У першыя гады функцыяніравання манетнага двара сустракаюцца прозвішчы Мельхіёра, Валенты Франка, Марціна Вартэнсбергера, якія стварыў манеты з выявай Сігізмунда I Аўгуста, а таксама шматлікія казначэйскія жэтоны [57]. Але стварэнне твораў медальернага мастацтва звязана з імёнамі мастакоў рэнесанснай арыентацыі, якія групаваліся вакол каралеўскага двара і займаліся не толькі скульптурай, але і медальернай справай. Адзін з іх — Ян Марыя Падавана, які яшчэ на радзіме быў вядомы як майстар скульптуры дробных форм. І менавіта ў яго асобе польскі двор хацеў бачыць перш за ўсё медальера, паколькі патрэба ў майстрах гэтай справы была вельмі вялікая. Падавана і стварыў шэраг медалёў з партрэтамі членаў сям'і самога Сігізмунда I Аўгуста, каралевы Боны, іх дзяцей — Сігізмунда Аўгуста і Ізабэлы (1532). На медалях — профільныя пагрудныя выявы на нейтральным фоне. Выкананы яны па-майстэрску — высокі рэльеф, тонка прамадэліраваныя твары, лака-

———

[57] Gumowski M. Medale Jagiellonów. Kraków, 1906. S. 63—64.




*60. Медаль Стэфана Баторыя. 1582*




*61. Манаграміст PP. Медаль Стэфана Баторыя. 1582*

нізм сілуэтаў. Значнасць і велічнасць вобразаў спалучаюцца з выяўленнем іх чалавечай індывідуальнасці.

Акрамя Падавана на Віленскім манетным двары працуе Дамянік Венетус. Вядомы яго медаль з партрэтам Сігізмунда II Аўгуста (1548). Трэці — разьбяр гем і камей — Ян Якуб Караглію з Вероны, які яшчэ да 1539 г. стварыў медаль Аляксандра Пезэнцыя, прыдворнага каралевы Боны і віленскага каноніка, а пасля 1552 г. працяглы час жыў і працаваў у Вільні.

Побач з італьянскімі майстрамі працуюць у Вільні і галандскія, як, напрыклад, Стэфан Хернік, які прыехаў у Вільню ў 1561 г. Ён выканаў шэраг медалёў з партрэтамі ўсіх членаў каралеўскай сям'і, нават памёршых бацькоў Сігізмунда I Аўгуста і Боны [58].

Прыезджыя майстры перадавалі свой вопыт мясцовым вучням, і вынікаў не давялося доўга чакаць. Так, праз некалькі гадоў пасля ад'езду Стэфана Херніка з'яўляюцца ў Вільні першыя медалі мясцовай вытворчасці. Спачатку гэта сціплыя экземпляры, якія мелі манетны рэльеф і тэхніку, аднак з цягам часу своеасаблівасць і арыгінальнасць віленскіх мастакоў праяўляецца ўсё больш і больш. Пасля ананімных аўтараў з'яўляюцца манаграмісты, а потым і вядомыя майстры ў гэтай галіне, якія працуюць вельмі актыўна і ствараюць творы медальернага мастацтва.

Мноства ананімных твораў прыпадае на другую палову XVI ст. Сярод іх уяўляюць цікавасць гербавыя фішкі Войнаў (1577), Радзівілаў (1580), Младзеўскага (1580), Абрамовіча (1581), Глебавіча (1581), Тышкевіча (1586) [59]. Большая частка іх несумненна выкана-

---

[58] Gumowski M. Wileńska szkola medaljerska w XVII wieku // Atheneum Wileńskie, 1929. Zesz. 1—2. S. 74.

[59] Там жа. S. 76.




*62. Манаграміст НД. Медаль Сігізмунда III. 1595*

на адным майстрам, але, на жаль, крыніцы не захавалі ні аднаго імя тых часоў.

Пры каралю Стэфане Баторыю акрамя фішак выпускаюцца літыя медалі. Мясцовая вытворчасць іх не выклікае сумненняў, паколькі яны маюць выявы лісцяў або галінак бэзу, якія з'яўляюцца спецыяльнай фабрычнай маркай манетнага двара. Сярод гэтых медалёў вылучаюцца дзве групы. Адны з іх авальнай формы з пукатым рэльефам. На аверсе — пагрудная профільная выява караля, на рэверсе — шчыт. Партрэтная характарыстыка, насычаная жыццёвай сілай, вельмі выразная, што ўзмацнялася і пластычнай мадэліроўкай, пабудаванай на градацыях аб'ёмаў. Майстар безумоўна быў творчай асобай і ўзбагаціў медальернае мастацтва дзвюма навінкамі: стаў вырабляць медалі авальнай формы і ўжываць тэхніку ліцця.

Другі майстар, які стварыў шэраг медалёў з выявай караля, ужо больш вядомы, паколькі падпісваўся літарамі PP. Медалі гэтыя круглыя — з бюстам караля ў галаўным уборы і надпісам па акружнасці. Адлітыя з золата або серабра, яны вызначаліся простай і ў той жа час вельмі дакладнай кампазіцыяй.

З часоў Сігізмунда III вядомы яшчэ адзін майстар — манаграміст НД. Яму належаць медалі круглай або авальнай формы з бюстам караля, а таксама фішкі Андрэя Завішы, мінскага ваяводы, і Дылі Халецкага, казначэя Вялікага княства Літоўскага. Выява караля на яго медалях даволі характэрная — з падоўжанай галавой, вострай бародкай. Профіль акрэслены смелым і ўпэўненым рухам разца. Трэба адзначыць, што манаграміст НД працаваў у рэчышчы мясцовых традыцый, ствараючы авальныя літыя медалі, што з'яўлялася спецыфічнай рысай віленскай школы.

Вялікую ролю ў развіцці медальернага мастацтва адыграў Ян Энгельгарт, у творчасці якога яскрава выявіліся прыкметы ранняга барока. Ён дзейсна ўводзіць у кампазіцыі гербавую эмблематыку, архітэктурны пейзаж, арыгінальныя дэкаратыўныя матывы. Энгельгарт стварыў некалькі авальных літых медалёў — віленскага біскупа Яўстафія Валовіча, караля Уладзіслава IV і інш. Яны адзначаны высокім майстэрствам, што праяўляецца ў глыбока індывідуальных партрэтных характарыстыках, строга прадуманых прапорцыях, адмысловых дэталях. Асабліва ўражваюць рэверсы, трактаваныя з пейзажнай і архітэктурнай перспектывай, барочнай алегорыяй і масай дэталей. Так, на медалі Яўстафія Валовіча змешчана некалькі байніц, Замкавая гара над горадам, герб з датай, а таксама вол (алегорыя прозвішча), які цягне плуг. На другім медалі ўражваюць шматлікія ўпрыгожанні каралеўскай зброі, у якую ўплецены герб Польшчы, Літвы і Русі.





64. *Хануш Трыльнер. Медаль Уладзіслава IV*



63а, 63б. *Ян Энгельгарт. Медаль біскупа Валовіча з відам Вільні на адвароце. 1626*

Сучаснікам Энгельгарта быў Хануш Трыльнер, які працаваў разам з ім і з'яўляецца, відаць, апошнім у шэрагу віленскіх медальераў. Ён вучыўся ў Гданьску, ужо там праявіў свае здольнасці. Каля 1610 г. пасяліўся ў Вільні і пачаў працаваць пры каралеўскім манетным двары пад кіраўніцтвам галоўнага майстра Хануша Штыплі. У 1618 г. казначэй Валовіч назначыў Штыплю пробнікам манетнага двара і адначасова забяспечыў свабоднае выкананне твораў медальернага мастацтва. Гэтыя льготы былі зацверджаны наступным казначэем — К. Нарушэвічам, а крыху пазней, у 1619 г., пасля смерці Хануша Штыплі на гэтую пасаду назначаюць Трыльнера [60], якую ён займаў па 1623 г. Як медальер ён пакінуў шэраг твораў высокага мастацкага ўзроўню, якія

[60] Gumowski M. Mennica Wileńska. Warszawa, 1921. S. 125.

сведчаць аб яго выключных здольнасцях у гэтай галіне. Некаторыя з іх падпісаны ініцыяламі Н. Т. Найбольш вядомыя яго творы: медаль Сігізмунда III і каралевы Канстанцыі (1611), Ганны Радзівіл з гербам на рэверсе, Януша і Альжбеты Радзівілаў (1617), Крыштофа Радзівіла (1626), тры медалі Уладзіслава IV — на адным абеліск і выява караля ва ўвесь рост, на другім — герб казначэя Трызны, на трэцім — абеліск і від абложанага Смаленска. Такім чынам, на аверсе змешчаны выявы знакамітых асоб, на рэверсе — эмблемы і алегарычныя кампазіцыі, якія дапаўняюць і ўдакладняюць партрэтныя характарыстыкі.

Медалі, прысвечаныя Радзівілам,— шэдэўры медальернага мастацтва. Усе яны авальнай формы і вызначаюцца пераканаўчай партрэтнай характарыстыкай, дасканалым малюнкам. Выкананыя ў невысокім рэльефе пагрудныя профільныя выявы адметныя строгім адборам характэрных рыс, стараннай прапрацоўкай дэталей, мяккай градацыяй аб'ёмаў.

Акрамя медалёў Трыльнерам створаны і каралеўскія пячаткі, пазначаныя таксама літарамі НТ: вялікая каронная пячатка, заказаная Станіславам Жулкоўскім, вялікія літоўскія пячаткі Сігізмунда III (1620), Уладзіслава IV (1633) і інш. Пячаткі Трыльнера, як і медалі, вылучаюцца сярод вялікай колькасці іншых каралеўскіх пячатак эпохі Вазаў. Ён рашуча ўводзіў у кампазіцыі элементы барока: картушы, крылатыя анёлы замест рэнесансных пуці, высокая з чатырма аркамі карона Вазаў. Лініі разьбы смелыя і выразныя. Адметнай асаблівасцю гэтых медалёў і пячатак з'яўляецца іх пэўная рэпрэзентатыўнасць і ў той жа час праўдзівасць партрэтных характарыстык, дакладнасць дэталей. Авал як характэрная рыса віленскай школы і тут знайшоў сабе месца.







*65а, 65б. Хануш Трыльнер.*
*Медаль Уладзіслава IV з абеліскам і відам асаджанага Смаленска на адвароце. 1641*

Трыльнер з'яўляецца апошнім прадстаўніком гэтай школы — пасля яго мы не ведаем ні медальераў, ні твораў, якія можна было б аднесці да яе. Манетны двор пастановай Сейма быў закрыты ў 1627 г. На некаторы час яго работа была ўзноўлена ў 1652 і 1663 гг., але ў 1668 г. ён быў закрыты назаўсёды. Амаль дзевяностагадовая дзейнасць двара мела агромністае значэнне для станаўлення беларускага медальернага мастацтва. На віленскім Манетным двары працавала мноства майстроў, якія сваёй дзейнасцю спрыялі стварэнню мясцовай медальернай школы, адзначанай непаўторнай своеасаблівасцю. Само з'яўленне медалёў, калі панавала рэлігійная ідэалогія, было прагрэсіўнай з'явай, якая знаменавала ўзнікненне свецкага напрамку ў мастацтве.

Медалі, як і мемарыяльная скульптура, зрабілі моцны ўплыў на фарміраванне рэалістычных тэндэнцый у іншых відах мастацкай творчасці.

# СКУЛЬПТУРА ПЕРЫЯДУ БАРОКА



Станаўленне і развіццё стылю барока ў Беларусі адбывалася ў складанай грамадска-палітычнай абстаноўцы наступлення каталіцызму і Контррэфармацыі, узмацнення нацыянальнага, рэлігійнага прыгнёту, нарастання сацыяльных супярэчнасцей. Спрыяльнай глебай для распаўсюджання барока ў беларускім мастацтве з'явілася пранікненне на тэрыторыю Беларусі каталіцкіх ордэнаў, якое ўзмацнілася пасля заключэння царкоўнай уніі (1596). У барацьбе дзвюх супрацьлеглых ідэалогій каталіцкая царква значную ролю адводзіла мастацтву, яго выключным магчымасцям уздзеяння на чалавека. Таму і ўпрыгожанню храмаў яна надавала вялікае значэнне і садзейнічала стварэнню ўстойлівых сістэм іх дэкарыравання. У афармленні храмаў спалучаліся разнастайныя жанры выяўленчага мастацтва, якія тым не менш надавалі інтэр'еру стылявую цэласнасць. Праваслаўныя і уніяцкія храмы ўпрыгожваюцца цыкламі манументальна-дэкаратыўных роспісаў, касцёлы — архітэктурна-скульптурнымі алтарнымі комплексамі, дзе пераважаюць пластычныя формы. Выкарыстанне мастацкіх сродкаў вызначалася строгай прадуманасцю, дзе галоўнай з'яўлялася задача ўразіць гледача, эмацыянальна ўздзейнічаць на яго. І таму барока з яго напачуццёвасцю, бурнай дынамікай, святлоценявымі эфектамі, кантрастамі маштабаў, рытмаў, матэрыялаў, фактур як нельга лепш адпавядала гэтай мэце.

Станаўленне стылю барока ў беларускай скульптуры прасочваецца з цяжкасцю, бо вельмі мала захавалася да нашых дзён помнікаў. Асабліва гэта датычыцца твораў драўлянай скульптуры, як правіла, разнародных па паходжанні.

Часам з'яўлення ранняга барока лічыцца першая палова XVII ст. Але ў гэты перыяд яшчэ даволі адчувальныя рэнесансныя традыцыі, якія арганічна спалучаюцца з раннебарочнымі. Гэта яскрава праявілася ў шэрагу надмагільных помнікаў і твораў медальернага мастацтва першай паловы XVII ст., вобразную структуру якіх вызначае сплаў познерэнесансных і раннебарочных рыс. Наогул і сталае барока, якое ахоплівае перыяд да пачатку XVIII ст., і позняе (віленскае барока), што ў канцы XVIII ст. ужо сутыкаецца з тэндэнцыямі ракако і класіцызму, далёкае ад рэзкага адмаўлення традыцый мінулага, ад механічнага перанясення на беларускую глебу заходніх узораў без уліку мясцовых густаў і ўяўленняў.

Барока як стыль зусім нядаўна лічылася «з'явай сугуба рэакцыйнай, звязанай з Контррэфармацыяй і каталіцызмам» [1]. Але сучаснае савецкае мастацтвазнаўства адышло ад гэтых вульгарных уяўленняў, калі барока як мастацкая сістэма ставілася ў прамую залежнасць ад Контррэфармацыі, як яе параджэнне. Мастацтва барока ўзрасло на аснове культуры Адраджэння, з'явілася яе прамым і заканамерным пераемнікам. І таму вывучэнне барока, якое зай-

---

[1] Аникст А. А. Основные течения художественной мысли XVII века // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. Материалы науч. конф. М., 1970. С. 142.

мае асаблівае месца ў славянскім рэгіёне, звязваецца з яго канкрэтна-гістарычным разглядам.

Аддаючы даніну супярэчлівым якасцям барока, ясна ўяўляючы яго сацыяльныя і гістарычныя перадумовы, ідэалагічныя тэндэнцыі, нельга забыць, што гэты стыль на працягу амаль двух стагоддзяў быў звязаны з рэальнымі жывымі чалавечымі запатрабаваннямі, выконваў пэўныя сацыяльна-духоўныя функцыі, здавальняў эстэтычныя густы.

У працэсе станаўлення стылю барока вельмі важным з'яўляецца пытанне аб шляхах пранікнення твораў барока на мясцовую глебу. Даследчыкі падкрэсліваюць, што вялікую ролю адыграла тут мастацкае мецэнацтва, якое было вядома яшчэ ў эпоху Адраджэння. Вылучалася мецэнацтва каралеўскага двара, буйных магнатаў і шляхты [2].

Традыцыі мецэнацтва каралеўскага двара былі закладзены Сігізмундам III Вазай, які яшчэ ў 1604 г. стварыў першую ў Рэчы Паспалітай Карцінную галерэю. Кароль і сам быў вялікім знаўцам мастацтва, і пры яго двары працавалі венецыянскі мастак кола Цінтарэта Тамаза Далабела і архітэктар Джавані Баціста Трэвана — аўтар праекта капэлы Вазаў [3]. Цікавіўся кароль і майстэрняй Рубенса — асяродкам перадбарочнага і раннебарочнага мастацтва.

Уладзіслаў IV Ваза — сын Сігізмунда, які быў выбраны каралём і вялікім князем у 1632 г., працягваў дзейнасць бацькі. Ён быў цесна звязаны з мастацкай культурай Італіі і Фландрыі праз папскі фларэнтыйскі і брусельскі двары. Уладзіслаў IV закупіў спадчыну Рубенса, з Італіі прывёз антычныя статуі, захапляўся галандскім жывапісам, падтрымліваў галандскіх і фламандскіх гравёраў [4]. Высока ставіў ён таксама і тэатр. У яго праўленне ў Польшчы была пастаянна дзеючая італьянская оперная трупа.

Вазы прыкладалі шмат намаганняў і сродкаў на стварэнне мастацкіх калекцый, імкнучыся стаць такімі ж магутнымі, як еўрапейскія манархі.

Такім чынам, іх дзейнасць садзейнічала пранікненню ў Рэч Паспалітую імпульсаў барочнай мастацкай культуры і з'яўлялася прыкладам для магнатаў, якія сапернічалі з каралеўскім дваром і ў той жа час бралі з яго прыклад [5]. Барочная мастацкая культура Заходняй Еўропы ў яе прыдворным варыянце пранікала менавіта праз каралеўскі і магнацкія двары і стваралася ў асноўным замежнымі мастакамі, якія запрашаліся, каб сачыць за модай, ладам жыцця найбольш знакамітых двароў Еўропы. У той жа час іх работы былі прыкладам для мясцовых майстроў. Менавіта на гэтыя творы яны павінны былі арыентавацца, калі працавалі над партрэтамі прадстаўнікоў феадальнай знаці.

Вялікую ролю адыгрывала і мецэнацтва буйных магнатаў. У іх саперніцтва з каралём праяўлялася як у галіне царкоўнага і свецкага будаўніцтва, так і ў стварэнні мастацкіх калекцый. Самымі буйнымі мецэнатамі ў Вялікім княстве Літоўскім былі Радзівілы, Сапегі, Хадкевічы, Храптовічы, Агінскія, Тышкевічы і інш. Яшчэ ў свой час Мікалай Радзівіл Чорны (1515—1565), першы з беларускіх магнатаў, стаў займацца калекцыянерскай дзейнасцю. Менавіта ён

---

[2] Вайшвилайте И. В. Характер художественного меценатства в Литве XVII в. // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1983. С. 161—172; Тананаева Л. И. Сарматский портрет. С. 275—276.

[3] Pelc J., Tomkiewicz W. Rola mecenaty artystycznego w Polsce XVII wieku // Problemy literatury Staropolskiej. Wrocław, 1973. T. 2. S. 194.

[4] Czapliński W. Władysław i jego czasy. Warszawa, 1976. S. 375.

[5] Вайшвилайте И. В. Характер художественного меценатства в Литве XVII в. С. 164.

стаў роданачальнікам знакамітых радзівілаўскіх мастацкіх збораў. Частка калекцыі была прывезена з еўрапейскіх краін, у прыватнасці, з Рыма, дзе ў 1547 і 1553 гг. ён быў паслом пры двары Габсбургаў. Радзівіла цікавіла творчасць паўночнаеўрапейскіх мастакоў, таму невыпадкова ў яго калекцыі было некалькі твораў Лукаса Кранаха, Дзюрара і інш.

Значна папаўняе калекцыю і Мікалай Крыштоф Сіротка, асабліва ў час падарожжа ў Іерусалім, дзе ён не толькі падрабязна апісвае помнікі старажытнай архітэктуры, але шмат увагі надае збору экспанатаў для свайго музея, сярод якіх разам з егіпецкімі муміямі сустракаюцца і творы антычнага мастацтва.

У калекцыі знаходзілася вялікая колькасць партрэтаў не толькі прадстаўнікоў роду, але і каранаваных асоб Іспаніі, Англіі, Францыі, Венгрыі і інш. Да пачатку XVIII ст. у Нясвіжскім замку былі сабраны бібліятэка кніг і каштоўных рукапісаў, якая налічвал больш за 20 тысяч тамоў, творы скульптуры, прыкладнога мастацтва і жывапісу, дзе побач з партрэтамі, пейзажамі і нацюрмортамі былі і батальныя кампазіцыі з паказам ваенных кампаній XVII ст., у якіх прымалі ўдзел члены роду Радзівілаў. Яны змяшчаліся ў 123 залах з характэрнымі назвамі — залаты, мармуровы, каралеўскі [6]. Цікава, што калі ў XVI ст. беларускія магнаты былі апекунамі літаратуры як актыўнага сродку ідэйнай барацьбы, то ў XVII ст. яны звяртаюцца да выяўленчага мастацтва і менавіта ў ім шукаюць магчымасць дэманстрацыі веліччнасці і багацця роду, увекавечання сваіх дзеянняў. З гэтай мэтай яны запрашаюць іншаземных майстроў той мастацкай арыентацыі, якой прытрымліваюцца самі. Так, Сапегі аддаюць перавагу майстрам рэнесансных і маньерыстычных форм; для Радзівілаў працуюць італьянскія мастакі, якія стваралі творы ў стылі барока [7]. Такім чынам, магнаты, як і кароль, з'яўляліся праваднікамі культурных імпульсаў звонку і былі апорай для мастацтва, якое развівалася ў рэчышчы агульнаеўрапейскай культуры, вызначала сувязь з сучаснай культурай іншых краін.

Моцны ўплыў на фарміраванне мясцовай барочнай культуры аказала мецэнацтва шляхты — шматлікага саслоўя з уласцівай яму сістэмай светаўспрымання — культам традыцый, кансерватызмам, культурнай замкнёнасцю. Мецэнацтва шляхты праявілася ў стварэнні партрэтных галерэй, вытокамі якіх былі галерэі польскіх каралёў і буйных магнатаў. Але партрэт для яе быў толькі сродкам рэпрэзентацыі, сведчаннем высакароднага паходжання, і самастойнай каштоўнасці яна ў ім не бачыла. Таму прыдворны варыянт заходнееўрапейскага барока ў асяроддзі шляхты бытаваў у некалькі спрошчаным выглядзе «сармацкага барока», звернутага да мясцовых традыцый.

У працэсе станаўлення мясцовай барочнай культуры важнае месца належыць паратэатральным відовішчам — свецкім або царкоўным святам, дзе зліваліся ў адно сінтэтычнае цэлае розныя віды мастацтваў — пластычныя і часавыя [8]. Яны наладжваліся ў важныя хрысціянскія святы, у гонар святых, імі адзначаліся нараджэнні, імяніны, шлюбы і пахаванні высокапастаўленых асоб.

---

[6] Sulerzyska T. Galerie obrazów i «gabinety sztuk» Radziwiłłów w XVII w. // BHS, 1961. N 2. S. 87—98; Taurogiński B. Z dziejów Nieświeża. Warszawa, 1937. S. 203—214.

[7] Karpowicz M. Kilka słów o Pozajściu w mecenacie Paców // BHS, 1961. N. 2. S. 167—171.

[8] Вайнилайте Н. В. Некоторые аспекты становления барокко в художественной культуре Литвы // Общество и государство в средние века. М., 1984. С. 159—169.

Урачыстасці працягваліся на некалькі дзён (як, напрыклад, у Нясвіжы), суправаджаліся гарматнымі салютамі, рознакаляровымі феерверкамі[9]. Пампезныя, ашаламляльныя па раскошы публічныя відовішчы праводзіліся на гарадскіх плошчах, пад адкрытым небам. Яны прыцягвалі шырокія народныя масы, уздзейнічалі на пачуцці веруючых, іх фантазію, выклікалі прыліў набожнасці. Звычайна гэта было касцюміраванае ўрачыстае шэсце, на шляху якога будаваліся трыумфальныя брамы, сцэны, дзе паказваліся тэатральныя прадстаўленні, ехалі павозкі з «жывымі карцінамі». Калі ў першых відовішчах выяўленчы дэкор яшчэ не меў вялікага значэння, то ў далейшым яго роля значна ўзрастае. Напрыклад, ва ўрачыстасцях 1604 г. у гонар св. Казіміра былі збудаваны чатыры трыумфальныя брамы, тры з якіх — Акадэміі, Курыі, Капітулы — мелі выяўленчы дэкор. Вось як апісвае тэатралізаванае шэсце езуіт Кноглер: «Перад брамай Акадэміі, ля царквы св. Анёлаў, была зроблена трыумфальная арка, упрыгожаная алегарычнымі фігурамі Цнатлівасці і Дабрачыннасці, літоўскім гербам, фігурамі св. Война і Казіміра, Георгія і Марціна, Іаана Хрысціцеля, евангеліста Іаана. На трыумфальнай калясніцы прыблізілася Слава і затрубіла ў сваю трубу, выклікаючы на плошчу Акадэмію, каб уславіць св. Казіміра — свайго патрона. Загучала музыка, пачуліся гімны хораў і паказаліся фігуры-эмблемы, якія ўвасаблялі самую Акадэмію са світай — Тэалогію, Філасофію, Гісторыю, Граматыку і г. д., а таксама грэчаскіх муз, што пакінулі старажытныя краіны Іпакрэны і перасяліліся на берагі Віліі. Слава звярнулася з лацінскімі вершамі да акадэмічнай моладзі, Акадэмія адказвала, а затым звярнуліся да ўсіх з заклікам аддаць шанаванні св. Казіміру. Выступілі Гісторыя з пяром, Тэалогія з кнігай у выглядзе прамяністага крыжа, Філасофія з эмблемамі трох моў (грэчаскай, лацінскай, яўрэйскай), Красамоўства з мячом, Паэзія з арлом, Граматыка з ключом, дзевяць муз — і ўсе гэтыя фігуры выконвалі вершаваныя віншаванні»[10].

Багата была ўпрыгожана і брама Курыі. Яна ўяўляла сабой арку, якая фланкіравалася калонамі. Верхняя частка брамы ўпрыгожвалася паліхромнымі выявамі двух коннікаў — Георгія і Марціна, пад імі — барэльефная кампазіцыя з выявай Казіміра, паказанага ў час малітвы. Паабапал яго дзве скульптуры — Марціна і Міколы — патронаў Вільні. На калонах, што фланкіравалі арку, і на сценах паабапал ад яе змяшчаліся алегарычныя жывапісныя кампазіцыі з эмблематычнымі надпісамі. Такім чынам, дэкор гэтай брамы ўяўляў сабой алегарычны цыкл, які апавядаў пра жыццё Казіміра.

Трэцяя брама Капітулы складалася з чатырох пірамід і пятай наверсе, па баках якой стаялі дзве статуі. Унутры брама была ўпрыгожана дзесяццю кампазіцыямі гістарычнага характару, якія паказвалі значныя падзеі з жыцця Казіміра. На фоне ўсіх брам адбываліся дэкламацыі з удзелам алегарычных і міфалагічных персанажаў — Апалона, муз і г. д. Такім чынам, брамы і іх дэкор мелі не толькі самастойную праграму, але выконвалі і ролю куліс для драматычных прадстаўленняў. Выяўленчы ж дэкор быў разнастайным па тыпу і відах. Тут былі гістарычныя карціны, скульптурныя групы і адзіночныя скульптуры, як алегарычныя, так і вы-

---

[9] Каладзінскі М. А. Школьны тэатр // Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. Мн., 1983. Т. 1. С. 131.

[10] Bieliński J. Uniwersytet Wileński. Kraków, 1899—1900. T. 3. S. 570—571.

явы асобных святых. Асабліва вялікая ўвага надавалася алегарычным вобразам, характэрным для мастацкай культуры барока,— гэта і дабрачыннасць, і нябесныя сілы, і час, і рэлігія і інш.

Арганічнай часткай паратэатральных відовішчаў былі прадстаўленні школьных тэатраў, якія атрымалі шырокае распаўсюджанне ў Беларусі. У 1585 г. узнік езуіцкі тэатр у Полацку, а ў 1617 г. у сувязі з кананізацыяй Францішка Боргія там адбылося шэсце. Да 1651 г. адносяцца першыя сляды існавання школьнага тэатра ў Гродна, да 1671 г.— у Віцебску, да 1662 г.— у Пінску, да 1685 г.— у Навагрудку, да 1696 г.— у Нясвіжы. З канца XVII ст. школьныя тэатры дзейнічалі таксама ў Оршы і Брэсце [11]. Менавіта на часы барока прыпадае росквіт школьнага тэатра, калі ў Беларусі існавала 14 езуіцкіх школьных тэатраў, у якіх было пастаўлена каля 100 твораў [12].

У адпаведнасці з эстэтыкай барока ў п'есах умела выкарыстоўваліся гук і колер, кантрастныя, часам дысгарманічныя іх спалучэнні. Тут дзейнічалі мноства персанажаў антычнай або хрысціянскай міфалогіі, за кожным з якіх замацоўваўся пэўны атрыбут. Стваралася ўстойлівая сістэма алегарычных фігур, іх суадносін, якая замацоўвалася іканалагічнай традыцыяй, дзе знайшло сваё адлюстраванне эмблемна-сімвалічнае мысленне эпохі. Яно ярка ўвасобілася таксама і ў пахавальным цырыманіяле, які вызначаўся традыцыйнай урачыстасцю і пышнасцю, багаццем і складанасцю скульптурна-жывапіснага дэкору.

Пры пахаванні каралёў і буйных магнатаў у касцёле ўзводзілася часовае збудаванне — катафалк, які быў вельмі разнастайным па форме — у выглядзе пірамід, помнікаў з высокімі калонамі або абеліскаў і г. д. Ён уяўляў сабою ступенькавае ўзвышэнне, на якім на розных падстаўках змяшчалася труна, урна або выява памёршага. Часта над катафалкам знаходзіўся балдахін. Надмагільны партрэт паказваў нябожчыка жывым і сваімі памерамі і формай адпавядаў чатырох- або шасцівугольнай у разрэзе труне. Ён распаўсюдзіўся з канца XVI ст. і спачатку быў звязаны з каралеўскімі або магнацкімі пахаваннямі, а з XVIII ст. стаў папулярным і сярод шляхты. Надмагільныя партрэты дробнай і сярэдняй шляхты пісаліся на медзі або свінцы, магнацкія ж партрэты авальнай формы — на серабры. Але надмагільны партрэт — толькі адзін з элементаў пышнага афармлення пахавання, над якім працавала вялікая колькасць прыдворных мастакоў, цэхавых майстроў-жывапісцаў, архітэктараў, скульптараў (сярод іх шмат замежных). Так, архітэктар, разьбяр, жывапісец і гравёр Павел Гіжыцкі (1692—1762) з'яўляўся аўтарам праекта катафалка і дэкарацыі пры пахаванні Казіміра Аляксандра Пацея ў Брэсце ў касцёле бернардзінцаў (1720), прымаў удзел у афармленні катафалка Ганны Катажыны Радзівіл і яе ўнука Міхала Казіміра (1747) па праекце Маўрыцыя Педэці, а па праекце Якуба Паўлоўскага зрабіў дзве трыумфальныя брамы, калі астанкі Ганны Катажыны перавозіліся з Нясвіжа ў фарны касцёл у Мір. Акрамя таго, Гіжыцкі з'яўляўся аўтарам праекта афармлення катафалка Яна Мікалая Радзівіла і Мікалая Фаўстына Радзівіла ў Нясвіжскім калегіуме. Ян Клаус (1678—1737) праектаваў катафалк на пахаванне Казіміра Клакоцкага ў езуіцкім касцёле ў Слуцку (1732). Мастак Матэвуш Бэйтнік (1705—1749), які працаваў у Нясвіжы, Мінску, Полацку, афармляў катафалк на пахаванне Ігнація Завішы ў езуіцкім касцёле ў Мінску

---

[11] Мальдзіс А. Арганізацыя пастановак і рэпертуар школьных тэатраў // Гісторыя беларускага тэатра. С. 130—137.

[12] Там жа. С. 239.

(1740). Італьянскі архітэктар Дж. Сака (памёр у 1798 г.), які доўгі час працаваў у Гродна, быў аўтарам праекта катафалка на пахаванне Антонія Казіміра Тышкевіча ў парафіяльным касцёле ў Лагойску (1779), а архітэктар Томаш Жэброўскі (1714—1758) праектаваў катафалк на пахаванне Юзафа Сапегі, біскупа віленскага ў Віленскім кафедральным касцёле (1754)[13]. Медзярыт Гершкі Ляйбовіча, на якім адлюстраваны катафалк на пахаванне Ганны Катажыны Радзівіл у Нясвіжскім калегіуме, дае некаторае ўяўленне аб афармленні гэтых часовых збудаванняў, дзе скульптура адыгрывала важную сэнсавую і дэкаратыўную ролю. Так, купал катафалка завяршала скульптурная выява арла, па акружнасці купала змяшчаліся палаючыя факелы і круглыя медальёны ў акаймленні галінак, паміж калонамі — скульптурныя выявы жанчын у поўны рост — персаніфікацыі дабрачыннасцей — шчодрасці, літасцівасці, справядлівасці.

Такім чынам, можна адзначыць, што правядзенне гэтых урачыстасцей адыграла вялікую ролю ў станаўленні і развіцці на беларускіх землях стылю барока, рысы якога праявіліся ў іх ідэалагічнай праграме і ў скульптурна-жывапісным афармленні, дзе пластычным элементам надавалася значная ўвага.

Нарастанне барочных рыс адчуваецца і ў алтарнай скульптуры Беларусі, але ў другой палове XVII — пачатку XVIII ст. яе развіццё значна ўскладняюць неспрыяльныя сацыяльна-эканамічныя і палітычныя ўмовы таго часу. Шматлікія войны, якія цягнуцца з невялікімі прамежкамі 70 гадоў і знішчаюць амаль палову насельніцтва Вялікага княства Літоўскага, прыводзяць да скарачэння ўнутранага рынку, падрыву гарадскога рамяства. Так, у Віцебску, які ў канцы XVI — першай палове XVII ст. з'яўляўся адным з буйнейшых рамесніцкіх цэнтраў Беларусі, у 1665 г. было толькі 72 рамеснікі; 95 рамеснікаў налічвалася ў 1745 г. у Магілёве, у той час як у пачатку XVII ст. іх было некалькі тысяч[14]. У эканамічны заняпад прыходзяць гарады. Вось што мы знаходзім у каралеўскім рэскрыпце ад 22 лістапада 1744 г.: «Спусташэнне, заняпад і зруйнаванне Мінску праз непрыяцельскія паходы, рабаванні, жаўнерскія пераходы і пастоі і спагнанне правіянту ўзімку ў апошнія часы павялічваліся праз неаднакратныя пажары, пошасці, голад і іншыя злыбеды і давялі гэтае месца да поўнага зруйнавання. Яго насельніцтва паразбягалася па іншых гарадах і кутках. Людзі, якія былі заможныя, дайшлі да беднаты і сталі амаль жабракамі і старцамі»[15]. У такім жа становішчы знаходзіліся і іншыя гарады Беларусі. У сувязі з гэтым значна скарачаецца будаўніцтва цэркваў і касцёлаў, хаця нельга сказаць, што яно спыняецца зусім. Каталіцкія ордэны ў другой палове XVII ст. будуюць касцёлы бернардзінцаў у Друі, брыгітак у Мсціславе, бернардзінак у Мінску і Будславе, езуітаў у Брэсце, аўгусцінцаў у Міхалішках і інш.

Архітэктурна-скульптурныя алтарныя комплексы, якія ўзводзяцца ў гэтых інтэр'ерах, упрыгожваюцца стукавай або драўлянай скульптурай. Прычым для ўдзелу ў работах шырока прыцягваюцца і замежныя мастакі, якія працавалі ў цесным узаемадзеянні з мясцовымі.

---

[13] Chrościcki J. Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa, 1974. S. 293, 298, 301, 308, 312, 319.

[14] Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963. С. 14.

[15] Даўгяла З. Стары Мінск // Наш край. 1928. № 3. С. 11.

# Стукавая пластыка

Унікальным помнікам ранняга барока з'яўляецца скульптурны ансамбль касцёла аўгусцінцаў у в. Міхалішкі Астравецкага раёна Гродзенскай вобласці. Скульптура і стукавая ляпніна ў гэтым храме былі выкананы італьянскім скульптарам Петра Перэці. У 1677 г. ён прыехаў у Вільню, дзе працаваў у касцёле Пятра і Паўла. Яму дапамагаў мясцовы майстар М. Жылевіч. Разам яны працавалі і ў Міхалішках, дзе стварылі багаты ансамбль барочнай скульптуры [16].

Архітэктура касцёла лаканічная і суровая, а інтэр'ер, адкрыты патокам святла і паветра, уражвае гледача велічнасцю і багаццем, прыгажосцю дэкаратыўнага ўбрання, выключным адзінствам скульптуры і архітэктуры. Скульптурны ансамбль і пышны арнаментальны дэкор падпарадкаваны агульнай задуме і знаходзяцца ў арганічнай сувязі з прасторавай кампазіцыяй інтэр'ера.

Унутранае ўбранне храма выканана ў стука (італ. stucco) — матэрыяле, які ўяўляў сабой сумесь вапны, пяску, мармуровай крошкі, гіпсу, клею. Стука — надзвычай пластычны матэрыял, таму ён выкарыстоўваўся як для выканання скульптурных фігур, арнаментальнага дэкору, так і для архітэктурных частак алтароў. Акрамя таго, гэта матэрыял з багатымі каларыстычнымі магчымасцямі. Ён мог зберагаць свой асноўны тон, а мог быць і паліхромным, калі ў раствор дабаўлялі фарбавы пігмент.

Стука, з якога ў Міхалішках выкавана сем алтароў, рэльефныя сюжэтныя пано, арнаментальныя матывы, выявы святых, захоўвае свой белы тон. Гэта беласнежная рэльефная дэкарацыя, сканцэнтраваная на паверхні цэнтральнага аб'ёму, надзвычай выразна глядзіцца на блакітным фоне сцяны, дзе спалучэнне двух блізкіх колераў стварае тонкі жывапісны і пластычны эфект, які ўзмацняецца патокамі святла з акон, што напаўняюць прастору касцёла асаблівым серабрыстым міганнем.

Алтарная частка адкрываецца ў залу напаўцыркульным арачным праёмам, арнаментаваным разеткамі раслiннага характару. Галоўны алтар захоўвае рэнесансную яснасць агульнай строгай і ўраўнаважанай структуры, але ламаны малюнак карніза і складаныя арнаментальныя акаймоўкі першага яруса сведчаць ужо пра барочныя ўплывы. Алтар двух'ярусны, з чатырма вітымі калонамі. У цэнтры — карціна «Архангел Міхаіл», па баках паміж калонамі — скульптуры Іаана Хрысціцеля і Веранікі. Выявы строга франтальныя, позы велічныя і высакародныя, лепка суровая і стрыманая. У верхнім ярусе рэльефную кампазіцыю «Распяцце» фланкіруюць вітыя калоны і фігуры ўкленчаных епіскапаў і сядзячых анёлаў. Завяршае алтар фігура бога айца ў воблаках у акружэнні херувімаў і анёлаў. Твары іх надзвычай індывідуальныя:

---

[16] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 3. Іл. 93—97; Тылевіч С., Чантурыя Ю. Помнік барока ў Міхалішках // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 4. С. 20—21.

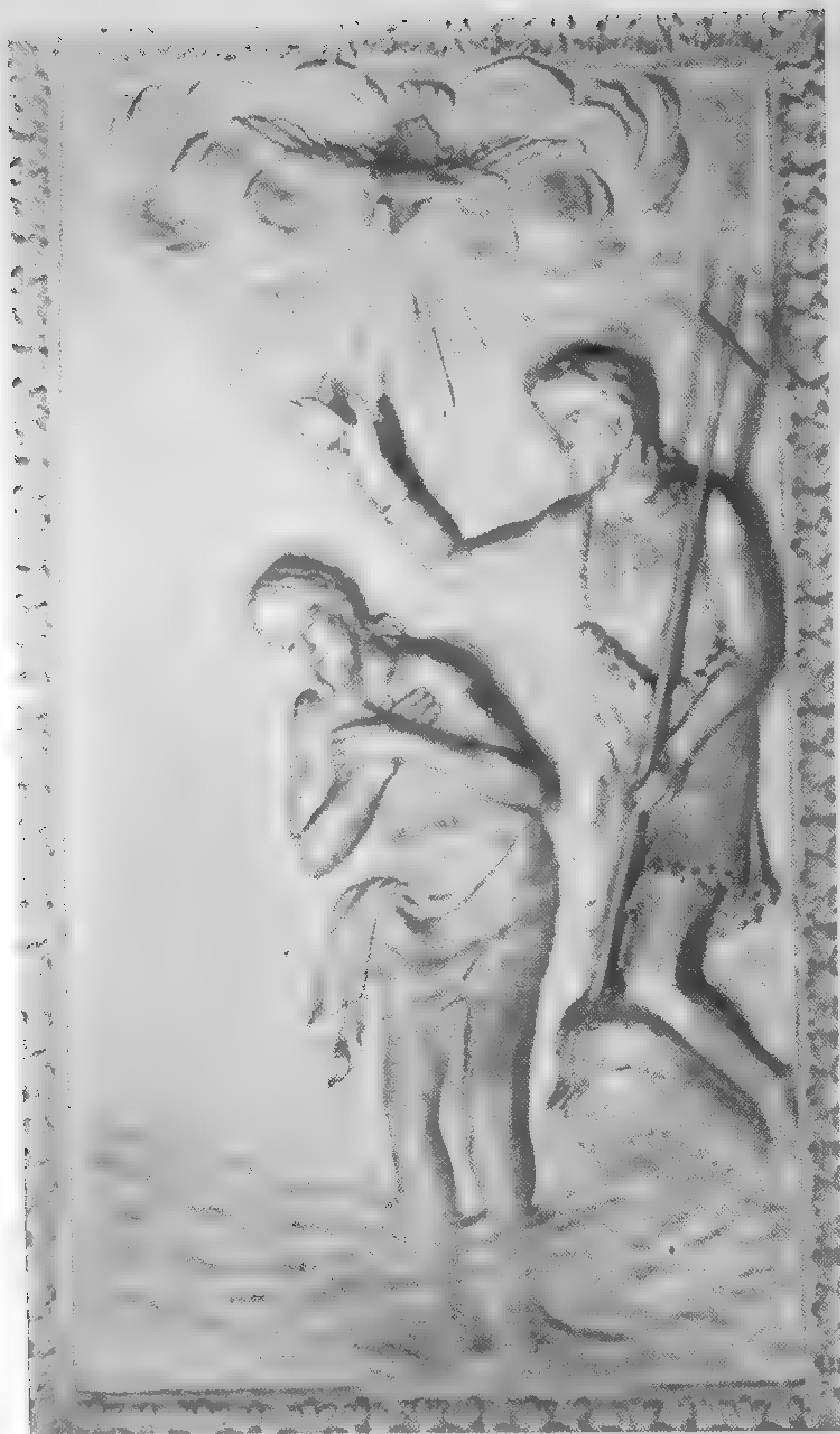


*66. Петра Перэці. Галоўны алтар. Каля 1677.*
*Фрагмент. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.*

адны спакойныя, другія задумлівыя, трэція здзіўленыя.

Чатыры бакавыя алтары змешчаны ў прасценках, паміж пілястрамі, два — фланкіруюць прэзбітэрый, перад ім — рэльефныя кампазіцыі «Хрышчэнне» і «Марыя Магдаліна, якая абмывае ногі Хрысту». Рэльефы шматфігурныя, свабодна пабудаваныя, у кампазіцыі ўводзяцца архітэктурныя і пейзажныя матывы, што надае ім асаблівую жывапіснасць. У мадэліроўцы фігур і твараў персанажаў майстры імкнуцца падкрэсліць аб'ём і матэрыяльнасць, надзяліць іх партрэтнымі рысамі, што сведчыць аб звароце да жывой натуры.

Значную сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку ў агульнай кампазіцыі інтэр'ера нясуць рэльефныя выявы апосталаў на выступаючых шырокіх пілястрах, якія



*67. Петра Перэці. Хрышчэнне. Каля 1677. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.*

падтрымліваюць пралёты скляпенняў. Яны ствараюць у інтэр'еры апостальскі рад, які стане ў далейшым вельмі характэрным як для алтароў, так і для іканастасаў беларускіх храмаў. У інтэр'еры храма выявы размешчаны своеасабліва: ля хору на вуглах — Варфаламей, Сіман, Тадэвуш, Мацфей, на чатырох пілястрах — Якуб, Іаан, Фама і Піліп, ля галоўнага алтара — Андрэй і Пётр, Павел і Якуб. Фігуры апосталаў амаль у два разы большыя за чалавечы рост і паказаны ў паўабарота да гледача. Пастаўленыя на ступеньчатыя кансолі, якія падтрымліваюць маскароны, яны амаль поўнасцю адлучаюцца ад сцен, актыўна ўрываюцца ва ўнутраную прастору.

Твары апосталаў блізкія па тыпажу — прадаўгаватыя, з высокімі, зрэзанымі маршчынамі лбамі, крыху адкрытымі ратамі. Погляд іх накіраваны праз гледача. Апосталы існуюць быццам паза часам, сувязі іх з рэальным асяроддзем няма. Толькі буйныя зігзагападобныя складкі плашчоў падкрэсліваюць унутраны стан персанажаў, надаюць дынамізм усёй фігуры. Значная роля ў кампазіцыйным і сэнсавым вырашэнні вобразаў надаецца атрыбутам, якія нясуць вялікую інфармацыйную нагрузку. Так, некаторыя апосталы паказаны з прыладамі пакут. Варфаламей, напрыклад, трымае пілу. Сіман — нож у адной руцэ, на другой, сагнутай ля пояса, перакінутая скура Сімана, якую з яго знялі нажом. Атрыбуты, перададзеныя з дэталёвай дакладнасцю, давалі тагачаснаму гледачу куды больш важную і канкрэтную інфармацыю, чым самі выявы з аднолькавымі паваротамі галоў, жэстамі рук, блізкім тыпажом [17].

Значная роля ў вобразным ладзе інтэр'ера касцёла належыць арнаментальнаму ўбранню, выкананаму з тонкім густам і фантазіяй. Галоўны і бакавыя алтары, фігуры апосталаў, два клеймы над хорамі, два ўваходы ў прэзбітэрый акаймоўваюць гірлянды кветак і садавіны, рогі дастатку, дубовыя лісты, анёлы, пуці, пругкія завіткі аканту, з якіх нечакана вырастаюць то галовы гадаў, то драконаў, то сірэн і іншых фантастычных страшыдлаў. У трактоўцы некаторых матываў майстроў, ві-

---

[17] Тананаева Л. И. Сарматский портрет. С. 143.



*68. Петра Перэці. Марыя Магдаліна, якая абмывае ногі Хрысту. Каля 1677. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.*



*69. Петра Перэці. Варфаламей. Сіман. Каля 1677. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.*

дацць, натхняла эмблематыка, шырока распаўсюджаная ў эпоху барока [18].

Наогул дэкаратыўнае ўбранне інтэр'ера вызначаецца мастацкай дасканаласцю, майстэрствам выканання. У яго афармленні выявілася ўласцівае барока падпарадкаванне кожнай часткі агульнай задуме, уменне прымусіць розныя пластычныя кампаненты дзейнічаць у межах адзінага ансамбля.

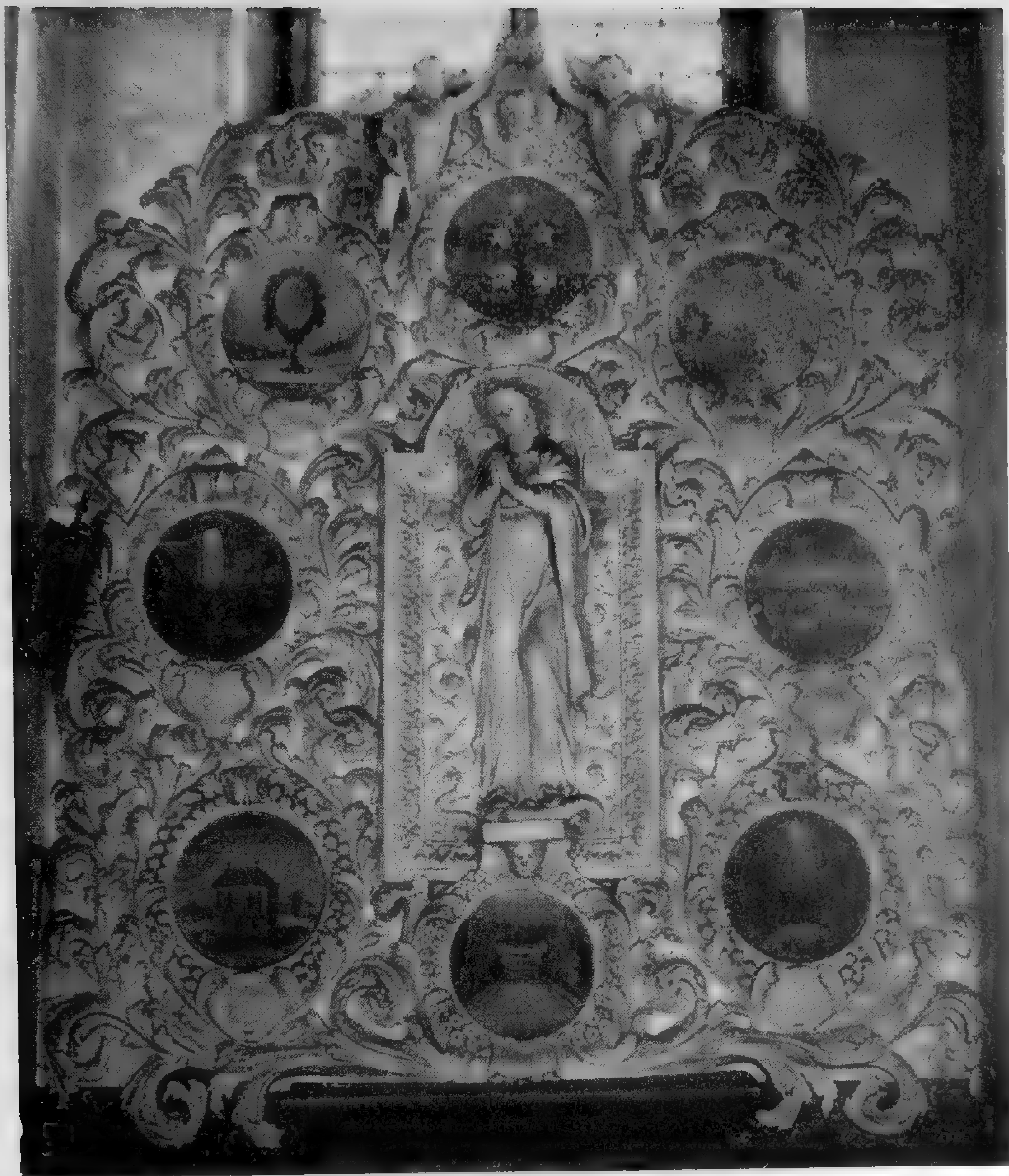
Стука як матэрыял адыходзіць у нябыт амаль на цэлае стагоддзе, саступаючы месца дрэву. Яго пашырэнне і развіццё, якое прыпадае на сярэдзіну і другую палову XVIII ст., у значнай ступені абумоўлена частымі спусташальнымі пажарамі, што знішчылі шмат пабудоў, у тым ліку і культавых. Напрыклад, толькі ў Вільні ў першай палове XVIII ст. было каля 7—8 пажараў, у выніку якіх згарэла часткова або поўнасцю вялікая колькасць касцёлаў. Не менш частымі былі пажары і ў правінцыі. Вось чаму пры пабудове новых храмаў стала шырока ўжывацца стука. У гэты час у Вільні з'яўляюцца і майстры-стукатары. Адзін з іх — 25-гадовы баварац Міхаіл Шык (памёр у 1746 г.) працаваў нядоўга, але яго творчасць мела вялікае значэнне для развіцця гэтага віду мастацтва. Шык стварыў майстэрню стукатараў, дзе праходзілі абучэнне вучні. Тут былі Якаў Грым, немец са Шварцвальда і Францішак Пшышчынскі з Мазовіі, які ў 1783 г. працаваў у Полацку, у 1784 г.— у Магілёве. З імі Шык у віленскім касцёле св. Ігната стварыў шэраг мураваных алтароў. У 1742 г. атрад стукатараў папоўніўся яшчэ адным выдатным майстрам — Антоніем Датрахам, у 1749 г.— Янам Кернерам, родам з Прусіі, якія працавалі ў віленскіх касцёлах св. Яна, Казіміра, Ігната, Рафала. Крыху пазней, у 1763—1764 гг., Датрах і Кернер аздаблялі ковенскія касцёлы [19].

Такім чынам, у гэты перыяд існавала даволі моцная школа стукавай ляпніны,

---

[18] Гросмане Э. Вопросы изучения деятельности резчиков Вентспилса // Искусство Прибалтики. Таллин, 1981. С. 89—92; Морозов А., Софронова Л. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1979. С. 13—39.

[19] Paszenda J. Stuki wileńskie XVIII wieku w świetle archiwów jezuickich // BHS, 1974. N 2. S. 155—165.



*70. Петра Перэці. Дзева Марыя. Каля 1677.*
*Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.*

прадстаўленая знакамітымі майстрамі, якія мелі добрую прафесійную падрыхтоўку.

У сярэдзіне — другой палове XVIII ст. у культавых пабудовах Беларусі ствараецца шэраг скульптурна-дэкаратыўных ансамблей, выкананых з стука, які замяніў тут дрэва. Па візітацыі XIX ст. іх налічвалася 23, але на сённяшні дзень у дзевяці з іх упрыгожанне захавалася часткова, а ў чатырнаццаці страчана поўнасцю [20], як, напрыклад, у кас-

---

[20] Гаршкавоз В. Д. Інтэр'ер слонімскага храма бернардзінак — помнік віленскага барока // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. С. 57.



*71. Ян Хедэль. Галоўны алтар. 1750—1760. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім.*

цёле св. Стэфана ў Полацку, дзе алтары былі ўпрыгожаны стукавай лепнінай. Вядома, што ў другой палове XVIII ст. там працаваў стукатарам Лазурэвіч [21].

Стварэнне стукавых ансамбляў прыпадае на час позняга барока. Скульптура, якая ўжываецца ў афармленні інтэр'ера, пачынае выконваць ужо функцыянальна іншую ролю: яна ўпрыгожвае прастору, а не плоскасць, падкрэслівае атэктанічнасць архітэктуры, пластычную выразнасць яе форм. Імкнучыся да пераадолення сілы цяжару, скульптурныя выявы пазбаўляюцца барочнай манументальнасці і святочнай параднасці. Яны становяцца больш вытанчанымі, грацыёзнымі, лёгкімі, набываюць больш камерны характар, як гэта можна заўважыць у афармленні Троіцкай царквы ў в. Вольна Гарацавіцкага раёна, Ларэтанскай капэлы касцёла бернардзінцаў у Гродна, Сафійскага сабора ў Полацку і інш. Так, Сафійскі сабор пасля рэканструкцыі і перабудовы дойлідам мясцовай школы Янам Крыштофам Глаўбіцам і каменшчыкам з Варшавы Б. Касінскім (каля 1762 г.) набывае рысы эстэтычнай і ідэалагічнай канцэпцыі позняга барока. Яны знаходзяць паслядоўнае ўвасабленне як у агульнай кампаноўцы мас збудавання, так і ў арганізацыі яго ўнутранай прасторы, дэкаратыўным аздабленні. Як вядома, позняе барока імкнецца разбурыць чляненні і структуру архітэктуры, пазбавіць адчування яе канструкцыйнага сэнсу, што яскрава адчуваецца ў абліччы Сафійскага сабора, які здаецца вылепленым з паслухмянага мяккага матэрыялу.

Кампазіцыйнай дамінантай інтэр'ера з'яўляецца алтарная перашкода, якая мае трох'ярусную будову з шэрагам калон, складанапрафіляваным антаблементам, аздоблена ляпнымі пазалочанымі гірляндамі, картушамі, капітэлямі і завяршаецца гарэльефнай кампазіцыяй «Тройца новазапаветная». Ёй уласціва пэўная ўрачыстасць і разам з тым натуральнасць поз і жэстаў персанажаў, мяккая пластычнасць, якая падкрэсліваецца «струменістым» адзеннем. Фігуры галоўных персанажаў вытанчаныя, паказаны ў сядзячых грацыёзных позах. Трактоўка скульптурных мас вы-

[21] Brężego B. Sztuki piękne w kolegium oraz w akademii o.o. jezuitów w Połocku w XVII–XIX w. // Prace i materiały sprawozdawcza Sekcji historii sztuki. Wilno, 1938/39. T. 3. S. 32.



*72. Ян Хедэль. Іакім. 1750—1760.*
*Касцёл маці боскай Нявінны зачатак,*
*г. Слонім*



*73. Ян Хедэль. Ганна. 1750—1760.*
*Касцёл маці боскай Нявінны зачатак,*
*г. Слонім*

значаецца свабодай прасторавай мадэліроўкі, жывой асіметрыяй, што асабліва праяўляецца ў выявах херувімаў, дадзеных у нястрымнай дынамічнасці. Яны свабодна перамяшчаюцца ў прасторы, ствараючы ілюзію лёгкай рухомасці.

Гэтыя якасці ўласцівы і інтэр'еру Троіцкай царквы ў в. Вольна Баранавіцкага раёна (1768), дзе галоўны алтар вырашаны ў выглядзе каланады з прафіляваным антамблементам. Ён упрыгожаны шматфігурнай кампазіцыяй «Тройца новазапаветная» і скульптурнымі групамі пуці, якія дадзены ў жывых непасрэдных позах, з разнастайнай рытмікай жэстаў. Пуці, здаецца, усюды: і зверху, у аблоках, і пад крыжам, і на

разарваным карнізе, і на кансолях. Іх грацыёзныя гарэзлівыя фігуркі, ледзь прыкрытыя драпіроўкамі, уносяць у кампазіцыю атмасферу радаснага святочнага настрою.

Архітэктурна-дэкаратыўнай выразнасцю вызначаецца і амбон з балдахінам, над якім узвышаецца фігура Майсея са скрыжалямі ў левай руцэ. Яго грацыёзная фігура з тонкім корпусам, маленькай галавой і тонкай шыяй кантрастуе з шырокім адзеннем-плашчом, перакінутым праз левае плячо і спадаючым вертыкальна ўніз. Другое крысо плашча абвівае стан і стварае глыбокую хваленападобную дугу. Балдахін звісае кутасамі, фестонамі, пластычна драпіруецца, імітуючы ў стука мяккую дэкаратыўную тканіну. Майстры позняга барока часта выкарыстоўвалі гэты прыём — яны падкрэслівалі атэктанічнасць матэрыялу тканіны, пазбаўлялі яго канструкцыйнай жорсткасці.

Да нашых дзён захаваўся ансамбль стукавых скульптур у слонімскім касцёле бернардзінак. Выкананы ён у 1759—1764 гг. Янам (Іосіфам) Хедэлем, ляпнычыкам, тынкоўшчыкам, скульптарам з Інсбрука па праекце вядомага архітэктара Я. К. Глаўбіца[22]. У метрычных кнігах кальвініскага збору ў Вільні прозвішча Я. Глаўбіца як муляра ўпамінаецца з 1737 г., а з 1739 па 1742 г.— як архітэктара. Памочнікамі Глаўбіца былі Ян Хедэль — стукатар, Іосіф Вашчынскі — сніцар, Франц — стукатар, якія разам працавалі над алтарамі ў касцёле св. Яна ў Вільні.

У інтэр'еры слонімскага касцёла бернардзінак пяць алтароў — галоўны і чатыры бакавыя — распятага Хрыста, Францыска, Іаакіма і Ганны, маці боскай Шкаплернай.

Галоўны алтар двух'ярусны. У першым ярусе шырока расстаўленыя на высокім цокалі здвоеныя калоны карынфскага ордэна ўтвараюць нішы, у якіх змешчаны скульптуры Банавентура ў кардынальскай мантыі і Францы-



*74. Ян Хедэль. Людміла. 1750—1760. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім*

[22] Lorentz S. Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII w. Warszawa, 1937. S. 8—16, 39—40; Drema W. Materiały do historii sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jan Krzysztof Glaubitz, Jan Hedel, Jan Melich. BHS, 1980. N 1. S. 70.



*75. Ян Хедэль. Гіяцынта. 1750—1760. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім*



*76. Удальрык. Сярэдзіна XVIII ст. Касцёл Узнясення Марыі, г. п. Дзятлава Гродзенскай вобл.*

ска ў манаскім адзенні. Калоны нясуць раскрапаваны антаблемент, дзе ўстаноўлены фігуры анёлаў, дадзеныя ў разнастайных рухах. Убранне другога яруса насычана дэкаратыўнымі элементамі, у тым ліку здвоенымі пілястрамі з пазалочанай ляпнінай. Апафеоз кампазіцыі — ляпное пано «Усёбачачае вока» ў акружэнні гарэльефных выяў анёлаў і херувімаў. Бакавыя часткі галоўнага алтара павернуты да цэнтра, а адна пара калон з размешчанымі за ёй пілястрамі высунута наперад. Дзякуючы гэтаму ўся сярэдняя частка алтара як бы адступае на другі план, у паўцень.

Меншыя па памерах чатыры бакавыя алтары, умураваныя ў прасценкі і вуглы апсіды, падобныя адзін да аднаго.

Толькі два з іх (маці боскай Шкаплернай і Іакіма і Ганны) маюць скульптуру. Алтары аднаярусныя, увагнутай формы, з высокім цокалем і навершшам мяккіх абрысаў. Карнізы ляжаць на калонах і пілястрах, высунутых на вугал. Алтары ўпрыгожаны скульптурамі, змешчанымі на кансолях па-за калонамі. На левым — скульптуры Ганны і Іаакіма, на правым — св. Людмілы і Гіяцынты. Яны разбіваюць архітэктурную разнастайнасць алтароў, спалучаюць іх буйныя чляненні, падкрэсліваюць ілюзію барочнага руху.

Ганна і Іаакім паказаны ў эфектных позах: галовы прыўзняты ўверх, рукі разведзены. Твары іх прапарцыянальныя, вочы пукатыя, без зрэнкаў, вейкі цяжкія, насы буйныя, раты напаўадкрытыя. Ногі босыя. Плашчы, драпіраваныя глыбокімі складкамі, ахутваюць фігуры і робяць недакладнымі іх контуры.

Скульптуры Людмілы і Гіяцынты выраšаны ў іншым плане. Яны крыху большыя за чалавечы рост, дадзены ў позе кантрапоста з апорай на левую нагу, з-пад адзення бачны наскі туфель. Складкі адзення неглыбокія, іх размяшчэнне натуральнае, рытм рухаў супадае з рухамі фігур. Позы экзальтаваныя, пачуцці выяўлены эфектна і дынамічна, прычым вялікае значэнне маюць жэсты і драпіроўка адзення.

У вобразным змесце алтароў скульптура нясе асноўную апавядальную нагрузку. Прысвечана яна патронам ордэна бернардзінак: св. Францыск — заснавальнік ордэна і правіл манаскага жыцця; св. Банавентура — знакаміты францысканскі прапаведнік; Гіяцынта — адна з першых членаў ордэна, акрамя таго, яна з'яўлялася патронам настаяцельніцы манастыра.

Такім чынам, скульптурныя выявы — гэта гістарычна існаваўшыя асобы, і змяшчэнне іх на алтары сведчыла аб рэалістычных арыентацыях позняга барока, яркім прадстаўніком якога быў Я. Хедэль. Для яго твораў характэрна перадача псіхалагічнага стану персанажаў, лёгкасці і свабоды іх рухаў. Фігуры з правільнымі анатамічнымі прапорцыямі дадзены ў чалавечы рост ці крыху вышэй. Яны абагульненыя, дробныя дэталі адсутнічаюць. Складкі адзення выкладуцца лёгка, свабодна, быццам выпадкова, яны пераважна касыя, кароткія і дробныя з завостранымі краямі, часам і глыбокія. Такі спосаб трактоўкі паверхні скульптуры стварае тонкую вібрацыю святла і ценю на іх паверхні.

Алтарнае аздабленне слонімскага касцёла, выкананае Я. Хедэлем і Я. К. Глаўбіцам, надае мастацка-дэкаратыўнаму афармленню інтэр'ера стылявую цэласнасць, якая не парушаецца і элементамі ракако — С-падобнымі завіткамі, што ўпрыгожваюць амбон і спавядальню.

Стукавыя алтары ўзводзяцца і ў іншых храмах, у прыватнасці ў касцёле Узнясення Марыі ў Дзятлаве, пабудаваным у 1646 г. па загаду Льва Сапегі і нанава адбудаваным пасля пажару ў 1754 г. Скульптура на алтарах драўляная, але па-майстэрску таніраваная пад стукавую. У касцёле галоўны, сем бакавых алтароў і амбон умела звязаны ў агульны ансамбль.

Галоўная пластычна-дэкаратыўная дамінанта інтэр'ера — цэнтральны алтар. Ён трох'ярусны, яго структура дакладная, з выразна расстаўленымі акцэнтамі. Цэнтральная частка аддзелена ад бакавых аконнымі праёмамі, аб'ядноўвае іх вісячы разарваны карніз. Такім чынам, архітэктурны элемент будынка ўключаецца ў структуру алтара. Гэты прыём даволі часта будзе выкарыстоўвацца ў алтарах другой паловы XVIII ст. Цокаль раскрапаваны пілястрамі і калонамі карынфскага ордэра, паміж імі на п'едэсталах фігуры святых — Юр'я Перамożцы, архангела Міхаіла, св. Аўгусціна, св. Альберта, св. Ульдарыка. Яру-

сы падзяляе прафіляваны карніз. Другі ярус раскрапаваны пілястрамі і паўкруглымі калонамі, на выступаючых частках карніза — дэкаратыўныя вазы. Вянчае алтар глорыя (слава).

Скульптура алтара першага яруса павернута непасрэдна да гледача. Гэтым самым як бы ўстанаўліваецца кантакт з ім, парушаецца замкнёнасць алтара. Калі глядзець на ўсе скульптуры адразу, то можна бачыць паступовае нарастанне пластычнага і эмацыянальнага напружання ад перыферыі да цэнтра алтара. Фігура Юр'я, змешчаная злева, уся ў руху, што выяўляецца і складаным ракурсам, і разваротам плячэй на гледача, нахілам галавы, размяшчэннем ног адносна корпуса. Адзенне ажыўляецца шматлікімі вострымі складкамі, раўнамернае размяшчэнне якіх надае фігуры канструкцыйную моц. Пры знешняй дынаміцы ёй уласціва стабільнасць, спакойная ўраўнаважанасць. У фігуры Аўгусціна адчуваецца ўнутраная напружанасць, якая адцяняецца нахілам галавы і корпуса. Такі ж спектр эмацыянальнага стану характарызуе і фігуры правага боку алтара.

Скульптура ў суадносінах з алтаром некалькі павялічаных памераў, трактавана знешне эфектна, тым не менш не згубіла сваёй манументальнасці і сілы эмацыянальнага ўздзеяння.

Высокамастацкім помнікам позняга барока з'яўляецца касцёл Андрэя ў Слоніме (1775), аб чым сведчыць не толькі аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя збудавання, але і яго дэкаратыўнае вырашэнне. З унутранага ўбрання інтэр'ера захаваліся толькі фрагменты роспісу і ляпніны [23]. Дэкаратыўныя акцэнты інтэр'ера — галоўны, бакавыя алтары, амбон у форме ладдзі выкананы ў стука. Галоўны алтар — у выглядзе порці-




*77. Міхаіл. Сярэдзіна XVIII ст. Касцёл Узнясення Марыі, г. п. Дзятлава Гродзенскай вобл.*

---

[23] Караткевіч В. Б., Кулагін А. М. Помнікі Слоніма. Мн., 1983. С. 46.

ка са здвоенымі карынфскімі калонамі, якія нясуць раскрапаваны франтон з крыжам на сферы. На схілах франтона — стукавыя фігуры анёлаў. Убранне касцёла дапаўняецца арнаментальнай ляпнінай, якой аздоблены алтары, амбон, пілястры.

Плоскасць галоўнага фасада касцёла раскрапавана пілястрамі і дэкарыравана нішамі, дзе былі змешчаны драўляныя скульптуры евангелістаў. Яны прыцягвалі ўвагу эмацыянальнай прыўзнятасцю, падкрэсленай багаццем прасторавых развароташ, дынамікай лінейнага рытму і ў той жа час унутранай засяроджанасцю, манументальнай велічнасцю.

Наогул стукавай скульптуры позняга барока ўласціва павышаная дэкаратыўнасць, вытанчанасць поз, жэстаў персанажаў, але ў большасці выпадкаў яна не губляе сваёй жыццёвай канкрэтнасці, унутранай значнасці.

На жаль, на сённяшні дзень захавалася нязначная колькасць інтэр'ераў культавых пабудоў, упрыгожаных стукавай ляпнінай, хаця ў свой час яны былі вельмі пашыраны. Але ў канцы XVIII ст., калі позняе барока сутыкаецца з класіцызмам, стука пачынае шырока ўжывацца і для аздаблення палацавых інтэр'ераў.

Позняе барока трымаецца амаль да канца стагоддзя, але не вызначаецца разнастайнасцю пластыкі, яе прынцыпова новым вырашэннем, што сведчыць ужо пра пэўную затарможанасць яго развіцця.

# Драўляная скульптура

Дрэва, як вядома, матэрыял нетрывалы, таму да нашых дзён захавалася невялікая колькасць помнікаў — у асноўным асобныя скульптуры з алтарных кампазіцый, якія тым не менш даюць поўнае ўяўленне аб характары драўлянай пластыкі другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. Адзначаныя рысамі сталага барока, гэтыя скульптуры захоўваюць рэнесансную статычнасць, ураўнаважанасць пастаў, якая злёгку адцяняецца стрыманым рухам. Звяртае на сябе ўвагу шэраг скульптур з касцёла архангела Міхаіла ў Навагрудку (ДММ БССР), што вылучаюцца багаццем вобразных характарыстык.

Свабодна размешчана ў прасторы фігура Дамініка, галава горда прыўзнята, вусны сціснуты. Левая рука з разгорнутай кнігай апушчана ўніз. Барада яго жорстка натапырана ўперад, у неспакойны віхор закручваюцца валасы над шырокім ілбом. Цяжкія складкі вопраткі кладуцца адна на адну і каскадам падаюць уніз, кантрастуючы з гладкай паверхняй палярыны і кнігі. Дынамічны ракурс, разнастайная мадэліроўка паверхні падкрэсліваюць унутраную ўсхваляванасць вобраза.

У іншым плане вырашаны вобраз Роха. Сентыментальны выраз твару, дробныя складкі адзення, якія ствараюць мяккі святлацень, вызначаюць лірычны эмацыянальны склад скульптуры.

Юны Себасцьян паказаны ў час катаванняў прывязаным да дрэва. Цела прабіта стрэламі, але твар прасветлены, на ім няма слядоў пакут. Доўгія мяккія валасы Себасцьяна падаюць на плечы, іх рух паўтараецца ў складках набедранай павязкі.

Барочнымі рысамі адзначаны таксама скульптуры з Троіцкага касцёла г. п. Шарашова Брэсцкай вобласці («Анёл, які музіцыруе», «Анёл з калонай»), з касцёла архангела Міхаіла в. Гнезна Гродзенскай вобласці («Анёл з воблакам»), «Распяцце» з Ваўкавыскага раёна (ДММ БССР) [24]. Асабліва выразная апошняя скульптура, на якой ёсць надпіс: «Kazimirus Krupowicz. 1696».

Поўны глыбокага смутку твар Хрыста, на якім майстар канцэнтруе галоўную ўвагу. Панікла галава, абвісла важкае мёртвае цела. Майстар дасягае значнай эмацыянальнай выразнасці дзякуючы скупой мадэліроўцы форм цела, стрыманасці і такту ў перадачы чалавечых пакут.

Майстэрства беларускіх разьбяроў праявілася не толькі ў стварэнні аб'ёмных скульптур, але і рэльефных кампазіцый, якімі з'яўляюцца створкі царскіх варот з Юраўскай царквы г. Віцебска (1690, ДММ БССР).

Адметная асаблівасць іх кампазіцыі — некананічнае размяшчэнне выяў у верхніх клеймах, дзе замест традыцыйнага Благавешчання — Сімяон і Мікола — патранальныя адлюстраванні заказчыкаў варот. У чатырох ніжніх паказаны евангелісты з прастадушнымі кругляв ымі тварамі, шырока адкрытымі вачыма. У іх позах і жэстах адчуваецца некаторая наіўнасць і непасрэднасць, а ў

---

[24] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Іл. 84—87, 108.



*78. Себасцьян. 2-я пал. XVII ст. Касцёл архангела Міхаіла, г. Навагрудак. ДММ БССР*

кампазіцыі клеймаў, якія ўтвараюцца гнуткімі раслiннымі парасткамі, шмат па-народнаму перарадзеных дэталей, што сведчыла аб працэсе «абміршчэння», які актыўна ішоў як у беларускім жывапісе, так і ў скульптуры.

Усе названыя творы разнастайныя па псіхалагічных характарыстыках, але тым не менш у іх шмат агульнага — чулае стаўленне да канкрэтнага вобраза, імкненне падкрэсліць яго ўнутраны стан мадэліроўкай адзення, якое актыўна ўдзельнічае ў руху фігуры, ігнараванне непрынцыповых дэталей, што дапамагае майстрам дасягаць вялікай абагульненасці. Скульптуры вызначаюцца блізкімі да натуры прапорцыямі, выразнай, упэўненай разьбой, што сведчыць аб выдатным адчуванні майстрам дрэва як матэрыялу, які дапускае вялікую свабоду ў апрацоўцы форм.

Лепшыя дасягненні і здабыткі скульптуры барока беларускія майстры прынеслі ў Рускую дзяржаву, куды яны перасяляюцца ў другой палове XVII ст. у сувязі з узмацненнем сацыяльнага і рэлігійнага прыгнёту і спусташальнымі войнамі. Вялікая група беларускіх рамеснікаў з Куцеінскага манастыра ў Оршы, з Копысі, Шклова, Дуброўны, Віцебска была накіравана патрыярхам Ніканам у Іверскі манастыр. Затым частка майстроў была пераведзена ў рэзідэнцыю Нікана — Нова-Іерусалімскі манастыр на Істры, а потым, пасля ссылкі Нікана на Поўнач, у «Палату разьбяных і сталярных спраў», якая складала частку Аружэйнай палаты. Іх работай кіраваў старац аршанскага Куцеінскага манастыра Арсеній, а пасля яго смерці — Клім Міхайлаў. Беларускія разьбяры былі тэхнічна адукаванымі, валодалі складаным наборам інструментаў. Яны прынеслі ў Рускую дзяржаву аб'ёмную ажурную разьбу — «беларускую рэзь», паказалі сябе таксама выдатнымі майстрамі манументальна-дэкаратыўнай і станковай скульптуры.

У другой палове XVII ст. у Маскве пачынаецца актыўнае палацавае і царкоўнае будаўніцтва, куды прыцягваюцца і беларускія майстры. Славу і прызнанне ім прынесла будаўніцтва Каломенскага палаца, дзе пад кіраўніцтвам



*79. Казімір Круповіч. Распяцце. 1696. Фрагмент. Ваўкавыскі р-н Гродзенскай вобл. ДММ БССР*

старца Арсенія і Кліма Міхайлава імі былі выкананы ўсе разьбяныя работы па вонкаваму і ўнутранаму ўбранню. Разьбой былі ўпрыгожаны фасады палаца, рамы вокнаў, ліштвы. Другая арцель, якой кіраваў сніцар Сцяпан Зіноўеў, упрыгожвала палац скульптурнай разьбой.

Некаторыя ўяўленні аб характары разьбы можна атрымаць з апісанняў палаца. Так, «над сярэднім акном — карона разьбяная залачоная, у таго ж акна ў шпрэнгелі герб — чорны арол двух-галовы разьбяны. Каля яго — два звяры крылатых разьбяных і стаўбы залачоныя» [25]. Фігурамі львоў аздаблялі парадны ганак, дзе «над сталбамі чатыры львы драўляных, разьбяных, пісаных фарбамі» [26]. У музеі сяла Каломенскае захавалася фігура льва, які ўпрыгожваў

---

[25] Чаев Н. Описание дворца Алексея Михайловича в селе Коломенском. М., 1869. С. 19—20.

[26] Забелин И. Е. Домашний быт русских цареи. М., 1895. Ч. 1. С. 447.



*80. Царскія вароты.*
*Каля 1690.*
*Юраўская царква,*
*г. Віцебск.*
*ДММ БССР*



*81. Царскія вароты. Каля 1690. Фрагмент. Юраўская царква, г. Віцебск. ДММ БССР*



*82. Царскія вароты. Каля 1690. Фрагмент. Юраўская царква. г. Віцебск. ДММ БССР*

калісьці стол. Разьбяр з вялікім майстэрствам перадаў парыў і экспрэсію гэтага звера, падкрэсленую дынамічнай позай.

Уражаны разьбянымі ўпрыгожаннямі палаца, Сімяон Полацкі праславіў іх у сваіх «виршах»:

Множество цветов живописаных
И острым хитро длатом изваяных
Удивлятися всяк ум понуждает
Правый бо цветник быти ся являет.

Актыўны ўдзел прымаюць беларускія разьбяры ва ўпрыгожанні ваенных і гандлёвых драўляных караблёў. Звычай гэты ідзе на Русі з даўніх часоў, а пры Пятры I, калі пачынаецца інтэнсіўнае карабельнае будаўніцтва, да гэтай работы прыцягваюцца амаль усе разьбяры і іх вучні з Аружэйнай палаты. Дэкаратыўнай скульптурай — марскімі божаствамі, трытонамі, фігурамі крылатых перамог, што трубяць у рогі або ў рака-



*83. Старац Іпаліт. Распяцце. Фрагмент. Канец XVII ст.*

віны, у спалучэнні з разнастайнай ваенна-марской атрыбутыкай — упрыгожваліся барты караблёў. Разьба была буйнога памеру, вельмі абагульненая, круглая або гарэльефная і вызначалася дэкаратыўна-манументальным характарам.

Дэкаратыўная скульптура з'яўляецца і на іканастасах. Яны губляюць свой плоскасны характар, надзяляюцца разнастайнымі аб'ёмнымі дэталямі. У дэкор іканастасаў уводзяцца рэалістычна перададзеныя выявы кветак, садавіны, а таксама фігуры анёлаў з рыпідамі ў руках, як, напрыклад, у надбрамнай царкве Новадзявочага манастыра.

Яшчэ больш насычаны дэкаратыўнай скульптурай іканастас смаленскага Успенскага сабора, выкананы ў пачатку XVIII ст. беларускімі разьбярамі С. Трусіцкім, П. Дурніцкім, Ф. Аліцкім, А. Масціцкім[27]. Найбольш удала распрацаваны парталы варот і ярусы, упрыгожаныя разьбой. Фігуры напаўляжачых анёлаў з распасцёртымі крыламі, а таксама дэкаратыўныя вазы і фігуры стаячых анёлаў на разарваных франтонах ствараюць пераход бакавых частак да цэнтральнай кампазіцыі.

Скульптурнае майстэрства беларускіх разьбяроў праявілася і ў стварэнні

---

[27] Ширяев С. Д. // Памятники барокко и влияние зодчества Москвы в архитектуре Смоленска XVII и XVIII веков (Тр. смоленских государственных музеев. 1924. С. 33).



*84. Галоўны алтар. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*



*85. Павел. Каля 1730.*
*Францысканскі касцёл*
*Успення Марыі, г. Пінск*



*86. Пётр. Каля 1730.*
*Францысканскі касцёл Успення Марыі,*
*г. Пінск*



*87. Бакавы алтар маці боскай Ружанцовай. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*



*88. Юры. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*



*89. Антоній з дзіцем. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*



*90. Антоній з дзіцем. Каля 1730. Фрагмент. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*

рак — своеасаблівых грабніц-саркафагаў, прызначаных для захавання мошчаў. У царкве яны ставіліся на бачным месцы, на спецыяльным узвышэнні і багата ўпрыгожваліся разьбой і пазалотай. На вузкім вечку ракі рэльефна выразалася фігура святога ў архірэйскім аблачэнні, бакавыя паверхні ўпрыгожваліся сцэнамі з жыцця святога або арнаментальнай разьбой. Падобны выгляд мела і рака наўгародскага цудатворцы Савы Вішэрскага, у стварэнні якой прымалі актыўны ўдзел лепшыя разьбяры Клім Міхайлаў, Давыд Паўлаў, Канстанцін Андрэеў, Андрэй Іваноў, Герасім Акулаў [28]. Работа над ёй вялася вельмі спешна, працавалі ў святы і ў нядзелі. Закончыўшы разьбу, прыступілі да залачэння ракі. Потым яе запакавалі ў скрыню, абабітую ўнутры войлакам, каб не пашкодзіць разьбу, і па саннаму шляху адправілі ў Ноўгарад.

Вядома таксама скульптура Міколы Мажайскага, якая належыць разцу старца Іпаліта, што славіўся сваім майстэрствам яшчэ ў Беларусі. Нават іншаземец Адам Алеарый пісаў, што ў Маскве вельмі шануюць разьбяныя выявы Міколы Цудатворцы [29]. Яны становяцца асабліва шматлікімі ў XVII ст., пачынаючы з невялікіх фігурак і заканчваючы выявамі, большымі за чалавечы рост. Таму, відаць, беларускі разьбяр звярнуўся да гэтага папулярнага на Русі вобраза. Мікола Мажайскі, выкананы Іпалітам, быў у вышыню чалавечага росту, стаяў у спецыяльнай нішы. Апрануты ў парчовую фелонь, з крывым срэбным мячом у адной руцэ і храмам у другой, ён меў унушальны выгляд.

Зусім у іншым плане выкананы беларускімі майстрамі шэраг работ, якія маюць цесную сувязь з тагачаснай беларускай скульптурай. Змешчаная ў храмах або прыдарожных капліцах і крыжах, яна, відаць, у свой час вельмі ўразіла цара Аляксея Міхайлавіча, які ўдзельнічаў у ваенных паходах. Ён і нажадаў мець пры сваёй палацавай царкве нешта падобнае бачанаму. Таму старцу Іпаліту быў дадзены заказ зрабіць «Галгофу» накшталт тых, якія ён бачыў у сябе на радзіме. Ад «Галгофы» захавалася толькі «Распяцце». Яно было зроблена для Васкрасенскага Нова-Іерусалімскага манастыра, а затым перанесена ў Маскву і размешчана паміж дзвюма цэрквамі Іаана Багародскага і «Жываноснай крыніцы». Над «Распяццем» — алебастравы звод, які абапіраўся на калоны і быў распісаны пад мармур. Паміж калонамі стаяла плашчаніца, над ёю на дратах віселі шэсцьдзесят алебастравых херувімаў з пазалочанымі крыламі і вянцамі. Насупраць плашчаніцы на каменным фундаменце стаяла Іпалітава «Распяцце». Фігура Хрыста, «цяжкая, паўнаважкая, абвісае на крыжы і мае мала агульнага з традыцыйнымі выявамі «Распяцця» папярэдняй эпохі» [30]. З гэтай сціслай але ўвогуле ёмістай характарыстыкі можна заключыць, што ў «Распяцці» старца Іпаліта адчуваюцца ўжо прыкметы барока.

Барочныя тэндэнцыі характэрны для скульптур Іосіфа Арымафейскага і Лонгіна Сотніка з кампазіцыі «Распяцце з прадстаячымі», выкананых, на думку даследчыкаў, беларускімі разьбярамі [31]. Скульптуры даволі вялікага памеру — у паўтара чалавечага росту і пафарбаваныя. Выразаны яны з асобных кавалкаў дрэва, што дало магчымасць зрабіць фігуры полымі і стварыць значны

---

[28] Русско-белорусские связи второй половины XVII в. Мн., 1972. С. 74.

[29] Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию. СПб, 1906. Кн. 1. С. 53.

[30] Мнева Н. Е., Померанцев Н. Н., Постникова-Лосева М. М. Резьба и скульптура XVII века // История русского искусства. 1959. Т. 4. С. 329.

[31] Леонов А. И. Деревянная скульптура // Русское декоративное искусство: В 3 т. М., 1963. Т. 2. С. 79—80.



*91. Лука. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*



*92. Мацфей. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*

рэльеф дэталей. Іосіф паказаны ва ўрачыстай і велічнай, некалькі экзальтаванай позе. Паднятыя рукі яго звернуты да цэнтра, да выявы Хрыста, якая не захавалася. Грузная фігура абцяжарана масіўнымі, шырокімі, аб'ёмна выступаючымі складкамі адзення. Скульптура Лонгіна Сотніка выдае руку іншага майстра, хаця агульная канцэпцыя пабудовы вобразаў адзіная.

На жаль, да нашага часу дайшлі нешматлікія творы скульптуры барока, выкананыя беларускімі майстрамі, хаця ў свой час іх было значна больш. Яны аказалі вялікі ўплыў на развіццё тагачаснай рускай скульптуры, садзейнічалі



93. *Марк. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*



94. *Павел. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск*

фарміраванню ў ёй рэалістычных тэндэнцый, стварэнню жывых і канкрэтных вобразаў, надзеленых індывідуальнай характарыстыкай. І ў той жа час беларускія майстры ўспрымалі і перапрацоўвалі традыцыі рускага мастацтва, густамі і ідэаламі якога прасякнуты многія іх творы.

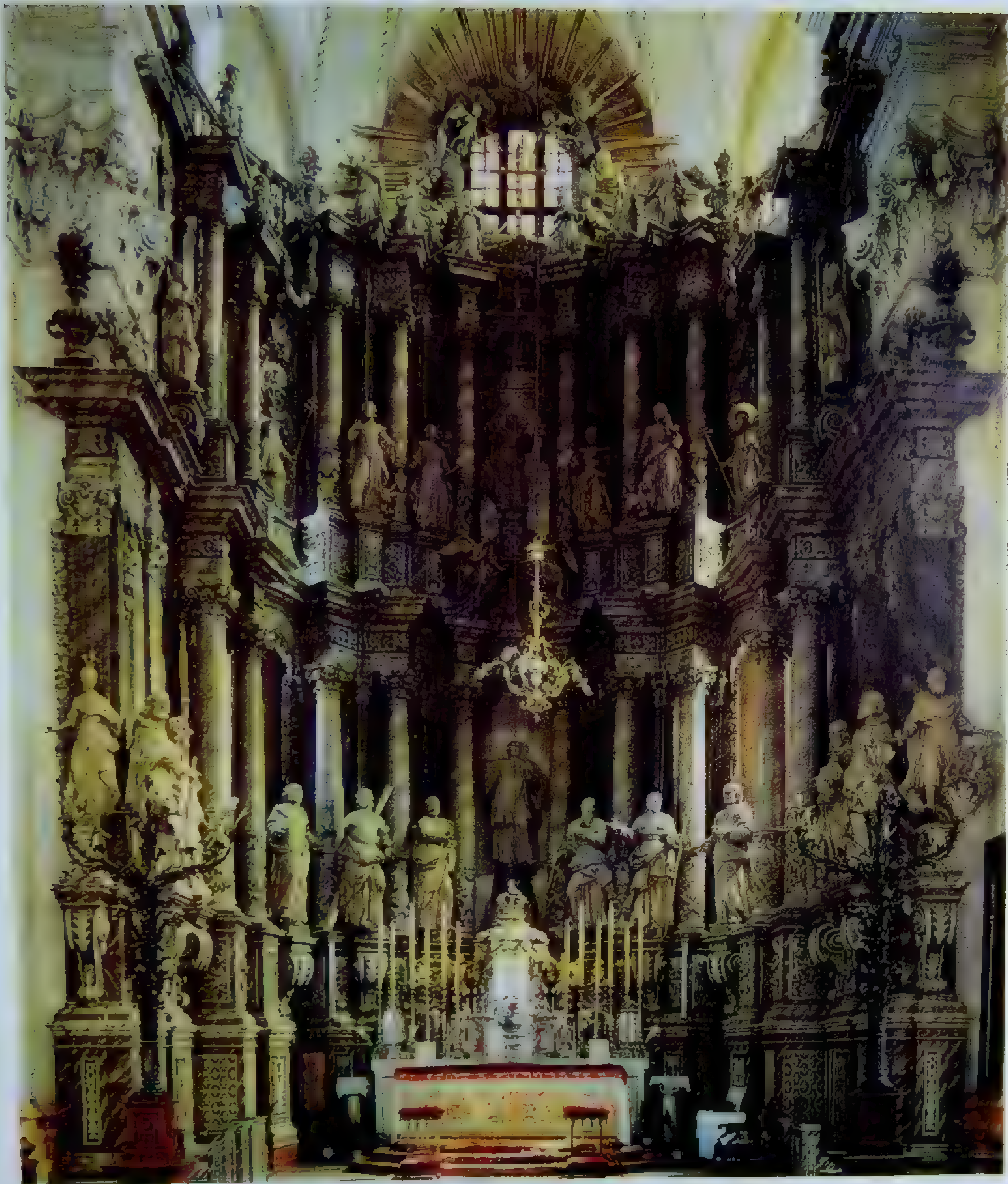
У пачатку — сярэдзіне XVIII ст. Беларусь залечвае раны, нанесеныя спусташальнымі войнамі. Аднаўляюцца гарады і мястэчкі, праводзіцца шэраг рэформ, накіраваных на ўзмацненне эканомікі, палітычную стабілізацыю краіны. Гэта аказвае пэўны станоўчы ўплыў на развіццё культуры. У многіх гарадах



*95. Галоўны алтар. 1726. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Камаі Віцебскай вобл.*

Беларусі — Пінску, Гродна, Нясвіжы, Мінску, Полацку, Оршы, Слуцку і інш.— пачынаецца інтэнсіўнае будаўніцтва касцёлаў, калегіумаў, манастыроў. Архітэктурна-скульптурныя алтарныя комплексы, якія ўзводзяцца ў гэты час, становяцца больш складанымі па сілуэту, значнымі па памерах, насычанымі фігурнай і архітэктурнай пластыкай. З'яўляецца развіты карніз, ускладняюцца завяршэнні, дзе значная роля надаецца скульптуры.

Выключнае месца ў гэтых адносінах належыць комплексу алтароў францысканскага касцёла Успення дзевы Марыі ў Пінску, выкананых пры рэканструкцыі пасля пажару ў 1712—1730 гг. Гэтым часам можна датаваць галоўны,



*96. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760.*
*Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна*



*97. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна*

шэсць бакавых (св. Францыска, Ісуса, маці боскай Ружанцовай, св. Антонія Падуанскага, св. Варвары, Святога сямейства) алтароў, амбон, а таксама шэраг асобных скульптур у капліцах. Скульптур у касцёле каля 100, яны ўяўляюць надзвычай багаты ансамбль, які стварае атмасферу ўсхваляванай урачыстасці і прыўзнятасці. Гэта ўражанне ўзмацняецца шматлікімі пазалочанымі або пасярэбранымі архітэктурнымі дэталямі — кансолямі, вітымі канеліраванымі калонамі, пышнай арнаментальнай разьбой з мяккімі святлоценявымі пераходамі, якія надаюць інтэр'еру надзвычайную дэкаратыўнасць. Пералівы святла і ценю, мноства дробных рэфлексаў на пасярэбранай або пазалочанай разьбе і аб'ёмнай пластыцы ствараюць своеасаблівае паветранае асяроддзе, якое запаўняе інтэр'ер касцёла.

Значную дэкаратыўную і сэнсавую ролю ў інтэр'еры выконвае галоўны алтар, які знаходзіцца ў паўкруглай апсідзе. Чатыры вітыя калоны нясуць прафіляваны карніз з разарваным франтонам. Паміж калонамі — манументаль-



*98. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна*

ныя фігуры апосталаў Пятра і Паўла, над якімі ў лаўровых вянках — манаграмы Хрыста і Марыі. У верхнім ярусе ў пышнай арнаментальнай разьбе — шматпланавая рэльефная кампазіцыя «Стыгматызацыя св. Францыска». Яе акаймоўваюць галоўкі пуці і фігуры анёлаў, паказаныя ў рост або ўкленчанымі. Характэрнай асаблівасцю алтара з'яўляецца тое, што яго бакавыя крылы звернуты да цэнтра пад вуглом, і ў адпаведнасці з гэтым скульптуры, змешчаныя на ім, павернуты да карціны, а не да гледача. Ніжні ярус мае падоўжаныя прапорцыі, верхні страціў ордэрную сістэму і ператварыўся ў разную глорыю.

Пластыка манументальных фігур Пятра і Паўла вельмі выразная. Непаўторныя і своеасаблівыя іх твары, паказаныя ў розных аспектах эмацыянальнага стану. У Паўла ён прадаўгаваты, хударлявы, крыху асіметрычны, з выступаючымі скуламі і вялікім ротам. Кароткія валасы пакідаюць адкрытым высокі лоб з дзвюма рэзкімі складкамі. Выраз твару суровы, унутрана засяроджаны. Майстар падкрэслівае стрыманую моц, унутраную сілу, статычную веліч апосталаў, якая выяўляецца ў



*99. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна*

пранізлівых позірках, шчыльна сціснутых вуснах. Іх рухі, жэсты ўражваюць дакладнасцю і пластычнай выразнасцю, якая ўзмацняецца дэфармацыяй твараў — майстар адсоўвае ў бок вялікі рот Пятра, узбуйняе лоб, ажыўляючы яго дзвюма хваленадобнымі складкамі, дэфармуе разрэзы вачэй. Такім чынам, скульптар усімі даступнымі сродкамі імкнецца стварыць пэўны эмацыянальны настрой, падкрэсліць ідэю актыўнай прапаведніцкай дзейнасці апосталаў.

Своеасабліва вырашаны бакавыя алтары касцёла. Яны без ярусных чляненняў і складанапрафіляваных завяршэнняў, размешчаны пад вуглом да падоўжнай восі будынка. Даволі сціпла выглядаюць бакавыя алтары св. Антонія і Святога сямейства — яны без пышных глорый, ды і скульптурныя выявы нешматлікія. Ордэрная структура адсутнічае ў двух алтарах, што змешчаны на стыку прэзбітэрыя і нефа, яе замяніла дэкаратыўная пластыка.

Па-мастацку выразны алтар маці боскай Ружанцовай, які нагадвае галоўны. На баках — калоны з пазалочанымі канелюрамі і капітэлямі. Алтар вянчае глорыя з лятучымі анёламі, якая ахоплівае светавое акно. Паабапал цэнт-



*100. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Самуіл. 1737—1760.*
*Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна*



*101. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Андрэй. 1737—1760. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна*



*102. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Апостал. 1737—1760. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна*

ральных карцін — скульптуры архангелаў Міхаіла і Гаўрыіла. Паміж калонамі — выявы св. Юр'я і невядомага святога. На Юр'і — вянок з руж і рыцарскія даспехі. У яго па-юнацку акруглены твар, мякка акрэсленыя вусны, плаўны контур сілуэта. Фігура ў прыгожым развароце. У выявах францысканцаў у алтары Антонія Падуанскага назіраецца імкненне да дакладнай псіхалагічнай характарыстыкі, да перадачы ўнутранага стану вобразаў. Характэрныя іх прысадзістыя, каржакаватыя постаці, вялікія рукі, шырокія ступні ног. Яны ў ажыўленых позах і быццам вядуць цікавую размову. Вусны прыадкрыты, погляд накіраваны на субяседніка. У позах і жэстах — свабода і адначасова ўнутраная стрыманасць. Пластычна выразная выява Антонія, які трымае на паўсагнутай руцэ голенькае дзіця з пухлявым тварыкам і поўненькім цельцам.



*103. Іакім.
Сярэдзіна
XVIII ст.
Мікалаеўская
царква,
в. Вярховічы
Брэсцкай вобл.
МСБК
АН БССР*



*104. Ганна.*
*Сярэдзіна XVIII ст.*
*Мікалаеўская царква,*
*в. Вярховічы*
*Брэсцкай вобл.*
*МСБК АН БССР*



*103. Саваоф. Сярэдзіна XVIII ст. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР*

Яно даверліва прытулілася да Антонія, на вуснах усмешка, быццам дзіця прыслухоўваецца да ласкавых слоў святога.

Дэкаратыўнае прызначэнне маюць скульптуры анёлаў, паказаныя ў паўабарота да гледача, яны нібы падтрымліваюць алтарную карціну. Ногі іх сагнуты ў каленях, тулава крыху адкінута назад, галовы прыўзняты. Крылы з рэльефна мадэліраваным пер'ем разагнуты — левае прыўзнята ўверх, правае прыціснута да калоны. Рукі з абазначанымі мускуламі аголены па локаць. Твары круглявыя, з поўнымі шчокамі, высокімі лбамі, маленькімі ратамі. Фігуры пададзены ў складаным ракурсе, дынамічным развароце. Экспрэсія позы выяўлена праз выразную трактоўку драпіровак адзення ў выглядзе выгнутых, ламаных ліній.



106. Архангел Міхаіл. Сярэдзіна XVIII ст. Касцёл Раства багародзіцы, в. Трабы Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР



*107. Апостал. Сярэдзіна XVIII ст. Троіцкая царква, в. Зёлава Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР*



*108. Ян Непамук. Сярэдзіна XVIII ст.*
*Святадухаўская царква,*
*в. Вялікае Падлессе Брэсцкай вобл.*

У скульптурна-дэкаратыўным ансамблі інтэр'ера касцёла вылучаецца амбон, у пышным завяршэнні якога — архангел Міхаіл, які трымае ў руках вялікі меч і вагі правасуддзя. У ніжняй частцы амбона — чатыры евангелісты, пасярэдзіне — бог айцец, па баках — апосталы Пётр і Павел. У іх буйныя твары з характэрнымі рысамі, гордая пасадка галавы, пластычна ўдала знойдзеныя позы. Фігура Паўла пададзена ў дынамічным развароце. Экспрэсіі позы адпавядае і выразная трактоўка драпіровак адзення, якое падкрэслівае паўнаважкія формы цела. Наогул гэта адзін з самых выразных вобразаў, у вырашэнні якога адчуваецца ўплыў народных густаў, дэмакратычных уяўленняў аб пластычнай прыгажосці.

Бакавыя алтары і амбон маюць самастойнае значэнне, але ў пэўнай ступені як бы акампануюць галоўнаму, падкрэсліваюць яго ўрачыстасць і святочнасць. У цэлым дэкаратыўнае ўбранне інтэр'ера, яго пластычны і разьбяны дэкор знаходзяцца ў арганічнай сувязі з архітэктурай і вызначаюцца рысамі сталага барока, як, дарэчы, і скульптура касцёла. Яна далёкая ад экзальтацыі, знешніх праяў пачуцця, эфектнасці поз і рухаў. Падкрэслена значнасць, унутраная ўраўнаважанасць скульптурных вобразаў, у інтэрпрэтацыі якіх праявілася індывідуальнасць майстроў.

Гэтыя ж рысы ўласцівы і скульптурнаму ансамблю галоўнага алтара касцёла Іаана Хрысціцеля ў в. Камаі Пастаўскага раёна Віцебскай вобласці, выкананага ў 1726 г. (у алтары захавалася пліта з датай яго асвячэння). Двух'ярусны, укампанаваны ў паўкруглую апсіду алтар мае некалькі масіўныя, прысадзістыя формы, просты карніз і ўкарочаныя калоны. Такія ж прысадзістыя постаці ў апосталаў Пятра і Паўла ў нішах паміж калонамі першага яруса, Алены і Агнешкі на ўступах карніза, Саваофа, выява якога завяршае алтар. Майстар надзяляе іх своеасаблівымі рысамі, што робіць вобразы надзвычай канкрэтнымі і выразнымі. Абрысы фігур спакойныя і строгія, яны не парушаюцца нават крыссем плашчоў, якое



*109. Хрыстос перад Пілатам. Сярэдзіна XVIII ст. Фрагмент. Успенская царква, в. Тэўлі Брэсцкай вобл. ДММ БССР*

быццам развяваецца ад ветру. Нерухомасць і ўстойлівасць фігур падкрэсліваецца іх франтальнай пастаноўкай, вертыкальным рытмам складак адзення, дадзеных рэльефна. Гэтыя скульптуры, арыентаваныя на народны густ, уражваюць лаканізмам пластычнай мовы, адухоўленасцю вобразаў.

Пры несумненных кампазіцыйных якасцях і цесным адзінстве з архітэктурай будынка (прапорцыі алтара і яго форма пераклікаюцца з прыземістымі знешнімі формамі храма абарончага тыпу) алтар мае шэраг архаічных рыс як у архітэктоніцы, так і ў дэкоры і разам са скульптурай выдае руку мясцовых майстроў, якія інтэрпрэтуюць барока ў адпаведнасці са сваімі густамі і ўяўленнямі.

Выдатным помнікам барока еўрапейскага ўзроўню з'яўляецца скульптурны ансамбль Гродзенскага езуіцкага касцё-



*110. Хрыстос перад Пілатам. 2-я пал. XVIII ст. Мікалаеўская царква, в. Азяты Брэсцкай вобл. ДММ БССР*

*111. Хрыстос перад Пілатам. Канец XVIII ст. Слонімскі р-н. МСБК АН БССР*



ла, незвычайную прыгажосць якога адзначалі многія даследчыкі. Цікавыя выказванні нямецкага вандроўніка В. Шлямюлера, які называў яго «першым сярод усіх» і падкрэсліваў, што «велічнасці яго вонкавага ўбрання адпавядае ўнутранае» [32].

Касцёл будаваўся на працягу XVI—XVIII стст., а галоўны алтар, паводле даных гістарыёграфа Гродна Ядкоўскага, на працягу 1737—1760 гг. А. Д. Квітніцкая выявіла кантракт Гродзенскага езуіцкага калегіума з вядомым скульптарам і разьбяром з Рэшля Янам Шмітам (1701—1759) на выраб галоўнага алтара [33]. Гродзенскі алтар не адзіная работа гэтага майстра. Даследчыкамі выказана думка аб аўтарстве Шміта адносна некалькіх алтароў у касцёлах Польшчы, а таксама ў Шчучыне [34].

Кантракт вельмі падрабязны: агаворваюцца выканаўцы, і тэрмін выканання, і працэс работы, а таксама ідэалагічная праграма. Паводле кантракта, работа над алтаром павінна была пачацца пасля свята св. Міхаіла 1736 г. і скончыцца да свята св. Ігнацыя Лаёлы 1737 г. Акрамя Я. Шміта ў кантракце ўпамінаецца 6 чаляднікаў і хлопец (вядаць, вучань). За ўзвядзенне алтара майстру павінны былі плаціць у тры тэрміны: «пры ўчыненні кантракта, пры выкананні палавіны працы і ў канцы выдатна завершанай работы; калі стары алтар

---

[32] Schlemüller W. Dyaryusz podróży Polskiej na Sejm Grodzieński // Litwa i Ruś. Wilno, 1912. T. 2. Z. 1. S. 2.

[33] Квитницкая Е. Д. Белорусские коллегиумы XVIII в. // Архитектурное наследие. М., 1972. Т. 2. С. 20—21.

[34] Гаршкавоз В., Ярашэвіч А. Выдатны помнік барока ў Гродна // Мастацтва Беларусі. 1984. № 9. С. 54.



*112. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл.*

разбірае, згодна з мастацтвам сваім. і кладзе на месцы прызначэння кожны ярус, а новы алтар фундаментальна паставіць, каб без пашкоджанняў мог быць зняты для пазалоты і накладзены на сваё месца належным чынам». Указана таксама, што Ян Шміт са свайго дрэва павінен зрабіць статуі Ксаверыя і Хрыста Збавіцеля, якія і былі дастаўлены ў Гродна. Астатнія работы праводзіліся на месцы. У кантракце агаворвалася арыгінальная канструкцыя алтара, вялікая ўвага звярталася на майстэрства яго выканання (павінен быць «узведзены прапарцыянальна базіліцы і пададзены на оптыку»), неаднаразова падкрэслівалася, што разьба павінна быць «вартая, высакародная, сучасная».

Велічны і манументальны галоўны алтар уражвае сваімі прапорцыямі, завершанасцю вобразнага рашэння. Ён займае ўвесь прэзбітэрый і па вертыкалі дзеліцца дзесяццю спаранымі калонамі, па гарызанталі — двух'ярусным цокалем і раскрапаваным антаблементам. Алтар не мае жывапісу, а толькі скульптуру, разгорнутую франтальна на гледача, якая ўспрымаецца як урачыстыя рады, дзе суадносіны фігур і архітэктурных дэталей рытмічна і кампазіцыйна добра знойдзены. На складаным цокалі — калоны карынфскага ордэра, паміж імі — выявы дзесяці апосталаў, змешчаных на валютападобных кансолях. Яны высунуты наперад, узвышаюцца над гледачом, ахопліваюць яго паўкругам і быццам вядуць з ім маўклівую размову. Дзесяць фігур апосталаў невыпадкова выдзелены ў асобны рад — сродкамі скульптуры падкрэслены аўтарытэт раннехрысціянскіх святых. Апостальскі рад замыкаюць скульптуры св. Самуіла і св. Канстанцыі — аднаіменных фундатарам алтара мсціслаўскаму кашталяну Самуілу Лазову і яго жонцы Канстанцыі.

У цэнтры першага яруса, у паглыбленні — фігура прапаведніка св. Фран-

цыска Ксаверыя, аб дзейнасці якога сведчаць змешчаныя на пастаменце рэльефныя выявы язычнікаў, далучаных ім да хрысціянства. Калоны першага яруса і скульптуры паміж імі трывала абапіраюцца на манументальныя базы, якія здаваліся б цяжкімі, калі б не разьба, што аплятае іх і ніжнія часткі калон.

Неабходна адзначыць, што ў пастаноўцы скульптур ёсць пэўная заканамернасць. Фігура Ксаверыя як галоўная вылучана пры дапамозе высокага пастамента. Яе фланкіруюць скульптуры апосталаў, якія плаўна прадстаяць дзякуючы дакладна разлічанай шырыні інтэркалумній. Паміж фігурамі няма ніякай апавядальнай сувязі, і ў той жа час яны аб'яднаны ў агульным ансамблі. Яны дадзены ў рост, у позе кантрапоста з разнастайнымі варыяцыямі паваротаў, жэстаў і рухаў, што стварае святлоценявую ігру, якая падкрэслівае дынаміку, рухомасць вобразаў, характэрную для помнікаў барока.

Постаці апосталаў манументальныя, пластычна дасканалыя, што выяўлена і адзеннем, дадзеным тонкімі, некалькі здробненымі складкамі. Майстар дэталёва перадае жылістасць рук, ног, напружаныя вены, загрубелую скуру, пазногці. І ў той жа час твары апосталаў, нягледзячы на розны ўзрост, некалькі аднастайныя: чатырохвугольныя, з рэзкімі скуламі, але анатамічна перададзены правільна, як і аб'ём, формы і прапорцыі фігур. На іх тварах — выраз моцных чалавечых пачуццяў.

Другі ярус алтара мае больш аблегчаныя параметры. Паміж калонамі на фоне спараных пілястраў — чатыры евангелісты і чатыры айцы царквы з атрыбутамі ў руках. У цэнтры яруса — фігура Хрыста Пантакратара, які благаслаўляе Ксаверыя. Тарцы яруса замыкаюць галінкі аканту і вазы з кветкамі, а цэнтральная частка дэкарыравана фрагментамі скразной разьбы —



*113. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл.*



*114. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Фрагмент. Петрапаўлаўская царква, в. Гарадзішча Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР*

прыём, характэрны для творчай манеры Я. Шміта [35].

Успрыманню манументальнай, яснай па задуме і форме скульптуры алтара ў значнай ступені садзейнічае вібрыруючы фон, які ствараюць калоны першага яруса і ступеньчатая сцяна, прарэзаная тонкімі канелюрамі. Яны нясуць алтар уверх да лёгкай і зграбнай глорыі ў выглядзе воблакаў, промняў і анёльскіх галовак, якая акаймоўвае круглае акно. Перад ёй схілілі галаву алегарычныя выявы частак свету ў вобразах маладых укленчаных жанчын. Еўропа паказана з рогам дастатку на зямным шары, Азія — з пяром і свяцільнікам, Афрыка — у масцы кракадзіла, Амерыка — у набедранай павязцы, з пер'ямі.

[35] Гаршкавоз В., Ярашэвіч А. Выдатны помнік барока ў Гродна // Мастацтва Беларусі. 1984. № 9. С. 56.



115. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст.
Петрапаўлаўская царква, в. Гарадзішча
Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР



116. Себасцьян. Канец XVIII ст.
Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Сталовічы
Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР



*117. Лялькі. Магілёўская батлейка. XIX ст.*

Выключнай выразнасцю вызначаюцца і бакавыя алтары: восем — каля пілонаў уздоўж цэнтральнага нефа, два — у паўночным і паўднёвым крылах трансепта, два — у капліцах. Вядома, што 4 бакавыя алтары былі прывезены ў пачатку XVIII ст. з Круляўца, а два бакавыя ў трансепце створаны ў 1727 г., аб чым сведчыць дата ў картушы [36]. Што датычыцца кампазіцыйнай структуры і пластычнага ўбрання бакавых алтароў, то некаторыя з іх — святых Станіслава Косткі, Казіміра, Ігнацыя, Францыска Борджыя — маюць шмат агульнага [37].

Алтары аднавосевыя, двух'ярусныя. Скульптуры змешчаны ў вузкіх нішах паміж калонамі і вызначаюцца стылі-

---

[36] Філіпаў В. В. Скульптура XVIII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 301.

[37] Ярашэвіч А. А. Манументальная разьба XVIII ст. на паўночным захадзе Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. 1989. С. 50—57.

стычным адзінствам. Прапорцыі буйных фігур падоўжаныя, самі фігуры застылыя, статычныя. Галовы невялікія, але твары перададзены анатамічна правільна. Адзенне драпіруецца шырокімі прамымі складкамі, наглуха закутвае фігуры.

Ад названых адрозніваюцца алтары св. Тадэвуша і св. Ісуса. На кожным ярусе толькі па дзве калоны, паміж якімі свабодна стаяць скульптуры. На першым алтары — апосталы Сымон і Іаан, павернутыя да гледача, галовы іх нахілены. На вяршыні алтара ў абкружэнні трубячых анёлаў — магутная фігура архангела Міхаіла, які кінуў вобзем д'ябла. Фігуры прапарцыянальныя, з вельмі выразнай дынамікай рухаў, дадзены ў позе кантрапоста. Складкі адзення мадэліруюцца натуральна і падкрэсліваюць пластыку і рух фігур. У алтары Ісуса цэнтральную карціну «Хрыстос ля слупа» фланкіруюць св. Рох і невядомы святы, поўныя адчаю і смутку. У верхнім ярусе вакол карціны «Маці боская Балесная» — цар Давід у гарнастаевай мантыі, што накінута на голае цела, і святы ў панцыры са зламанай калонай. Наверсе алтара адпачывае святы земляроб Ісідар, абапёршыся на рыдлёўку абедзвюма рукамі. У яго шырокія плечы, дужыя рукі. На вуглах карніза — Марцін, які здымае з сябе апошні плашч, каб аддаць яго жабраку, і св. Агнеса, якая сагнулася пад цяжарам вязанкі тоўстых дроў. Скульптуры блізкія па тыпажу — у мужчын шырокія твары з буйнымі рысамі, залысіны. Пластычная мадэліроўка іх фігур абагульненая, трактоўка драпіровак адзення спрошчаная. Твары з асіметрычнымі рысамі, вуглаватыя.

Такім чынам, у названых дзвюх групах бакавых алтароў адчуваецца розны падыход і да кампазіцыйнай структуры і да мадэліроўкі пластычнай формы. Гэта сведчыць аб тым, што іх стваралі розныя майстры або розныя групы май-



*118. Разьбяр Пятра. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Мікалаеўская царква, в. Нягневічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР*



*119. Разьбяр Марка. Іаан. Сярэдзіна XVIII ст. Мікалаеўская царква, в. Нягневічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР*

строў. Даследчыкі выказваюць меркаванне, што алтары св. Тадэвуша і Ісуса віленскага паходжання, і іх скульптурны ансамбль, які вызначаецца экспрэсіяй і эмацыянальнасцю, адрозніваецца ад высокапрафесійных, але сухаватых і застылых твораў усходнепрускай школы, прадстаўленай алтарамі з Круляўца [38].

Характэрнай асаблівасцю некаторых бакавых алтароў з'яўляецца іх свецкая накіраванасць. Змяшчэнне на алтарах святых, якія цярпліва працуюць, не шкадуюць сваёй маёмасці, было вельмі актуальным, калі краіна пакутавала ад феадальных міжусобіц і іншаземнага нашэсця. Палітычнымі матывамі прасякнуты і шматфігурныя рэльефы, якія ў некаторых алтарах замяняюць алтарныя карціны. У алтары св. Станіслава — батальная сцэна, якая паказвае бітву рыцараў з туркамі. Рыцары ў баявым узбраенні і ў ваенных даспехах, туркі адступаюць пад іх моцным ударам. Над гэтай сцэнай — выявы ўкленчаных св. Казіміра і св. Кунігунды. Усю кампазіцыю завяршае сонм херувімаў у аблоках, з якім на турэцкае войска накіраваны стрэлы маланкі. Кампазіцыя, пабудаваная па дыяганалі, вызначаецца дынамічнасцю, экспрэсіяй поз, складаным ракурсам фігур. Як бачым, у гэтай сцэне знайшлі сваё адлюстраванне рэальныя гістарычныя падзеі, на якія была так багата тагачасная рэчаіснасць.

У касцёле, акрамя вышэйназваных бакавых, яшчэ 6 алтароў, змешчаных каля пілонаў, у трансепце, у капліцах. Яны паступова раскрываюць тэму галоўнага, што знаходзіць сваё ўвасабленне ва ўскладненні ярусных чляненняў, дэкаратыўным убранні алтароў, кам-

---

[38] Ярашэвіч А. А. Манументальная разьба XVIII ст. на паўночным захадзе Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. 1989. С. 56



*120. Хрыстос ля слупа. Сярэдзіна XVIII ст. Царква Маці боскай, в. Сакалова Брэсцкай вобл. ДММ БССР*

пазіцыйнай выразнасці самой скульптуры.

Усе алтары двух'ярусныя. Яны маюць масіўную аснову, калоны з кампазітнымі капітэлямі, ламаныя заднія сценкі, на якія праецыруюцца калоны і скульптурнае завяршэнне. У першых чатырох алтарах на пілонах другі ярус нагадвае шчыток, які завяршаецца анёлам. У наступных двух другі ярус ужо больш развіты, а скульптурнае завяршэнне складаецца з некалькіх фігур. Першы ярус ад другога аддзяляецца карнізам, на баках другога з'явіліся разьбяныя ажурныя крылы з пазалочанымі і пасярэбранымі элементамі. Ствараецца ўражанне агульнага рытмічнага і кампазіцыйнага нарастання па габарытах, складанасці дэкору і ўрачыстасці вобраза алтароў на пілонах ад цэнтральнага ўваходу да галоўнага алтара. Такім чынам, кампазіцыя інтэр'ера, якая будуецца на эфекце нечаканасці, на паступовым раскрыцці багацця касцёла, падкрэсліванні яго значнасці і грандыёзнасці, велічнасці суразмерных будынку алтароў, цалкам адпавядала прынцыпам барока.

Скульптурны ансамбль гродзенскага касцёла сведчыць аб тым, што ў яго стварэнні побач з заходнееўрапейскімі майстрамі прымалі ўдзел і мясцовыя разьбяры, творчасць якіх адзначана рысамі дэмакратычных уяўленняў і звязана з праяўленнем «нізавога» барока. Шырокае распаўсюджанне нізавых форм, якое мела месца ў беларускай скульптуры XVIII ст., шмат у чым было абумоўлена і самім характарам барока, яго схільнасцю да фальклярызацыі, якая выцякала з асноўных прыкмет гэтага стылю (супастаўленне высокага і нізкага, адступленне ад строгай нарматыўнасці і г. д.). Нездарма Ю. Лотман падкрэсліў, што «барока з'яўляецца адной з форм «масавай культуры», паколькі яно свядома імкнулася да фальклярызацыі сваіх ідэй і нацыяналізацыі занесеных звонку мастацкіх прынцыпаў» [39].

Характэрнай асаблівасцю «нізавога» барока быў яго зварот да тэм, сюжэтаў, вобразаў высокага мастацтва, а не да старажытных, архаічных слаёў фальклору. Развіваючыся пад уплывам духоўных запатрабаванняў і эстэтычных канонаў, якія склаліся традыцыйна і выяўлялі народнае светаўспрыманне, яно ў той жа час не адвяргала дасягненняў высокага барока, арыентавалася на яго, выкарыстоўвала яго мастацкія сродкі і сюжэтныя схемы. Яшчэ А. А. Марозаў пісаў, што «сіла супраціўлення народных нізоў праяўлялася не толькі ў тым, што яны імкнуліся выявіць антыфеадальныя настроі і вызваленчыя думкі ў новых мастацкіх формах, але і ў тым, што яны падхаплівалі і выкарыстоўвалі гатовыя мастацкія сродкі і матывы з «высокай» літаратуры барока, падвяргаючы іх складанай перапрацоўцы, трансфармуючы і пераасэнсоўваючы» [40].

«Нізавое» барока спалучала ў сабе рысы высокага мастацтва і фальклору, не з'яўляючыся ні тым, ні другім. Падкрэсліваючы творчы характар гэтага працэсу, Л. Тананаева адзначае, што «ўласцівая фальклору поліварыянтнасць канапічных матываў разгортваецца тут надзвычай шырока, нават, можа быць, і больш цікава, чым у класічным фальклоры. Незвычайная вынаходлівасць, выразнасць форм мастацтва, нават нейкая арнаментальна-стылізатарская нястрыманасць у трактоўцы жывапісных і асабліва скульптурных форм, дапаўняецца шчырасцю эстэтычных перажыванняў, свабодай фантазій, май-

---

[39] Лотман Ю. М. Замечания к проблеме барокко в русской литературе // Československa rusistika. 1968. № 1. С. 21.

[40] Морозов А. А. Проблемы европейского барокко // Вопр. литературы. 1968. № 12. С. 114.

стэрствам адвольнай інтэрпрэтацыі і жывым пачуццём» [41].

Сацыяльным асяроддзем, дзе найбольш шырокае распаўсюджанне знайшлі нізавыя формы барока ў Беларусі, было сялянства і дробнапамесная шляхта, па стылю жыцця і культурных запатрабаваннях вельмі блізкая да сялян, хаця і не змешвалася з імі. Эканамічныя, гістарычныя і сацыяльныя ўмовы іх развіцця, патрыярхальная адасобленасць абумовілі агульнасць светаўспрымання, культурных традыцый і густаў і вызначылі дэмакратычны характар тагачаснай культуры. Гэтаму спрыяла і своеасаблівасць гістарычнай сітуацыі ў краіне, дзе законы «залатой вольнасці» аб'ядноўвалі і буйных магнатаў і дробнапамесную шляхту, што стварыла іх уяўную роўнасць. Безумоўна, названыя абставіны не маглі не адбіцца на развіцці мастацтва, дзе дзіўна пераплята元ліся прафесійныя і народныя формы культуры. Менавіта ў перыяд барока фарміруецца дэмакратычны напрамак у мастацтве, узмацняецца фальклорны пачатак. Гэтыя тэндэнцыі найбольш ярка праявіліся ў правінцыяльных храмах, аддаленых ад буйных цэнтраў, дзе творчасць мясцовых майстроў стварыла ўласны стыль, трансфармавала традыцыйнае рэлігійнае мастацтва ў фальклорна-этнаграфічныя вобразы. Таму нездарма ў маі 1722 г. выдаецца ўказ Сінода «Аб забараненні мець у цэрквах абразы разьбяныя, выцесаныя і зваяныя і наогул выкананыя не па-мастацку або не адпаведна Святому пісанню». Указ гласіў: «...разьбяныя або цясаныя ці выдзеўбаныя абразы... адважваюцца выцесваць самі неачэсаныя невукі і замест адпаведных святых і самавітых твараў брыдкія, на якія глядзець гадка, балваны ставяць... вымушаны... сінод




*121. Апостал. 2-я пал. XVIII ст. Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча Брэсцкай вобл.*

забараніць гэта як непрыгожае і непрыстойнае благалепію». Але гэтымі словамі ўказ не заканчваецца. Далей Сінодам удакладняецца, што «разьбяры не толькі ўсім праграшаюць, але і прапорцыі

---

[41] Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко. С. 35.



*122. Павел. 2-я пал. XVIII ст.
Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча
Брэсцкай вобл.*



*123. Пётр. 2-я пал. XVIII ст.
Касцёл Сэрца Ісуса,
в. Пелішча Брэсцкай вобл.*

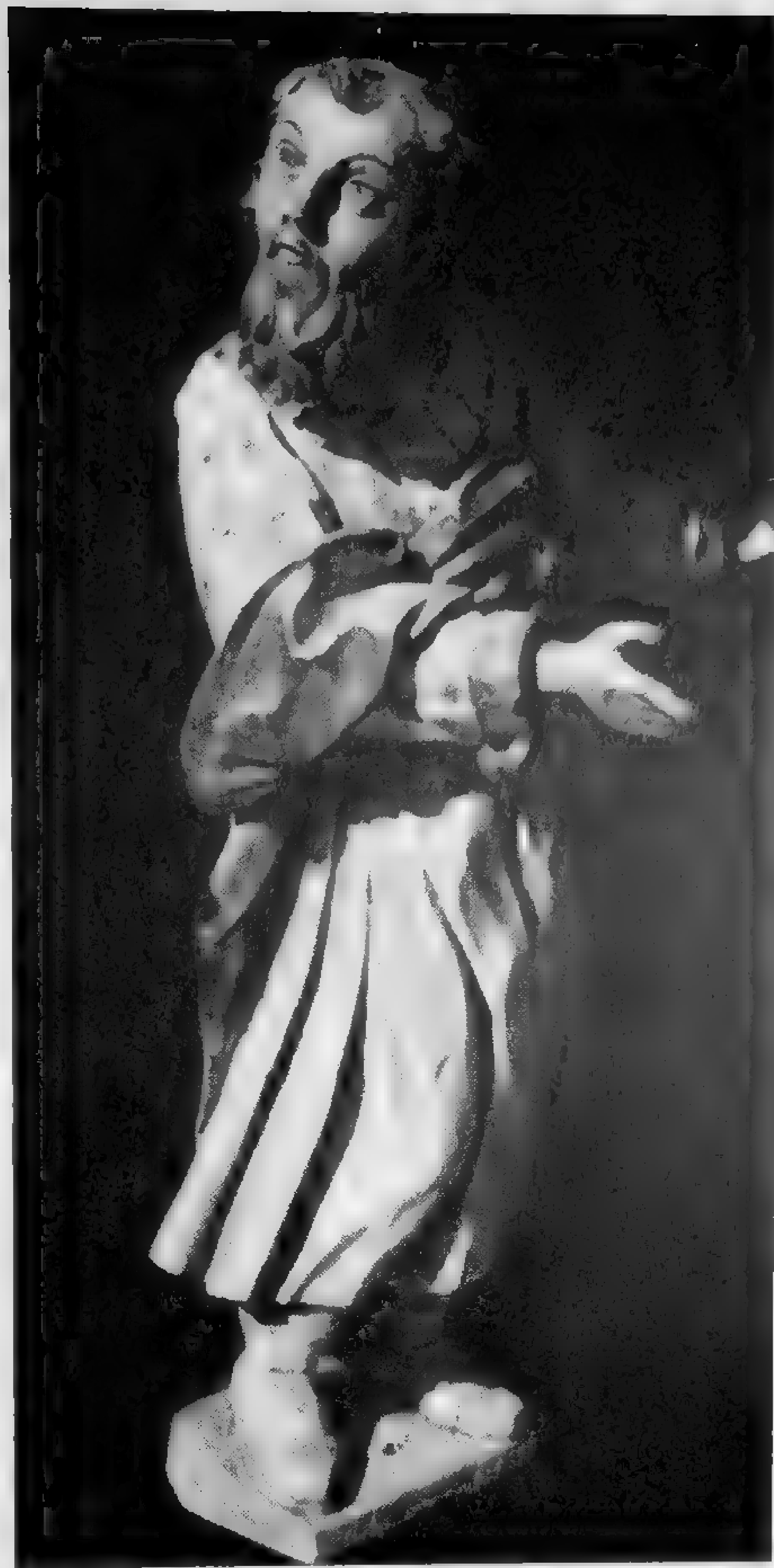
не зберагаюць» [42]. Указ, як відаць, датычыў праваслаўных храмаў. А ў Беларусі ў XVIII ст. было вельмі распаўсюджана уніяцтва. У 1790 г. уніяты складалі 73,8 %, католікі — 17,4, праваслаўныя, якія мелі адну епархію з цэнтрам у Магілёве,— толькі 8,8 %. У адпаведнасці з гэтым узрастае і колькасць уніяцкіх храмаў. Так, вядома, што калі ў 30-я гады XVIII ст. было 150 уніяцкіх прыходаў, то ў 40-я — 800, у 60-я — ка-

[42] Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедывания Российской империи. СПб, 1872. Т. 2. С. 293—294.

ля 2000[43]. Гэтыя даныя сведчаць, што уніяцкая царква займае ў Беларусі вядучае становішча. Уніяцтва ў падаўляючай сваёй масе прыняў просты народ, які не меў выбару і не мог, як буйная шляхта і гарадская вярхушка, захоўваць каталіцызм ці праваслаўе (дарэчы, у XVIII ст. сацыяльныя вярхі былі амаль поўнасцю паланізаваны). І таму мастацтва, створанае ў гэтым асяроддзі, у поўнай ступені выяўляла светапогляд і эстэтыку сацыяльных нізоў.

Інтэр'еры уніяцкіх храмаў багата ўпрыгожваліся скульптурай, якая змяшчалася як у галоўным, так і бакавых алтарах. Аб гэтым сведчаць даныя штогадовых праверак (візітацый) канца XVIII — першай паловы XIX ст.[44] Скульптура, якая знаходзілася ва уніяцкіх храмах, вельмі часта несла ў сабе выразныя рысы «нізавога» барока. Невыпадкова менавіта барока атрымала шырокі водгук у творчасці мясцовых майстроў. Насычанае пачуццёвасцю і экспрэсіяй, яно было блізкім ім сваёй эмацыянальнасцю, дынамікай і напружанасцю вобразаў. Але рысы барочнай стылістыкі змяняюцца мясцовымі майстрамі, прыводзяцца ў адпаведнасць з іншай сістэмай, якая нараджае іншы эмацыянальны настрой, далёкі ад святочных пачуццяў.

У той жа час і разьбяры, і іканапісцы ў сваёй творчасці павінны былі кіравацца пэўнымі рысавальнымі дапаможнікамі, якімі з'яўляліся гравюры беларускіх, украінскіх, заходнееўрапейскіх старадрукаваных кніг, а таксама розным настаўленнямі, дзе даволі падрабязна агаворвалася, які выгляд павінен быў мець той ці іншы святы. Так,



*124. Апостал. 2-я пал. XVIII ст. Касцёл Ушэсця, в. Адэльск Гродзенскай вобл.*

св. Васіль паказваўся не старым, высокім, хударлявым, з доўгай барадой, з сівізной у валасах, з дугападобнымі брывамі. Рыгор Багаслоў — высокі старац з шырокай доўгай барадой, вялікай лысінай, прамымі брывамі, св. Пётр — з шырокім тварам, кароткімі кучаравымі

[43] Рункевич С. Т. История минской архиепископии. СПб, 1893. С. 13.

[44] ЦДГА БССР, ф. 3245, воп. 3, адз. зах. 66, 68; воп. 5, адз. зах. 6, 24, 65, 68; ф. 3245, воп. 7, адз. зах. 3; і інш.



*125. Марыя Магдаліна.
Канец XVIII ст.
в. Таркачы
Гродзенскай вобл.*



*126. Марыя Магдаліна. Канец XVIII ст. в. Таркачы Гродзенскай вобл.*

валасамі, круглай барадой, св. Павел — з вузкім тварам, лысы, св. Іаан — старац з доўгай сівой барадой, Іаакім — масціты старац з круглай барадой, Антоній — старац з кароткай раздвоенай барадой і г. д. [45] Але для майстроў гэта былі толькі схемы, якія яны напаўнялі канкрэтным жыццёвым зместам. Вобразы, створаныя імі, вызначаліся востра-характарным простанародным тыпажом з канкрэтнымі зямнымі рысамі, пластычнай абагульненасцю, экспрэсіўнай дэфармацыяй.

Распаўсюджанню «нізавога» барока ў значнай ступені садзейнічаў і культ мясцовых святых, які нярэдка сплятаўся з рэшткамі яшчэ жывых язычніцкіх уяўленняў. Пантэон гэтых святых быў даволі шматлікім. Мікола, напрыклад, з'яўляўся абаронцам сейбітаў і земляробаў, Ян Непамук ахоўваў ад паводак, Апалонія дапамагала пры зубных болях, Георгій быў абаронцам свойскай жывёлы і г. д. Прычым тыя святыя, якія былі блізкімі да сялянскага жыцця, у творчасці майстроў атрымлівалі больш цікавую трактоўку, чым святыя, якія вызначаліся толькі заслугамі перад царквой. Характэрна, што іх вобразы знайшлі сваё адлюстраванне ў вуснай паэтычнай творчасці. Так, у адной з легенд гаворыцца, як Мікола і Пётр па заданні бога купляюць на Украіне коней для беларускіх мужыкоў [46]. А ў вясельных песнях у нявесты-сіраты

Сам бог каравай месіць,
А Прачыстая свеціць,
Апёлы ваду носяць.

Некаторыя святыя сталі памочнікамі ў цяжкай сялянскай працы і паказваліся ў простым сялянскім абліччы. Напрыклад, у адной з беларускіх народных казак вельмі падрабязна расказваецца аб тым, як св. Мікола прыйшоў на дапамогу беднаму селяніну і выцягнуў воз з гразі. Мікола выступае тут у ролі мужыцкага заступніка — «на ім і адзежа мужыцкая, світачка беленькая ды



*127. Казімір. Канец XVIII ст. Касцёл дзевы Марыі, в. Парэчча Гродзенскай вобл.*

[45] Ерминия, или наставление в живописном искусстве, написанное неизвестно кем, вскоре после 1566 г. // Труды Киевской духовной академии. Киев, 1863. Т. 3. С. 179—184.

[46] Легенды і паданні. Мн., 1983. С. 114—115.



*128. Ян Непамук.*
*Канец XVIII ст.*
*Міхайлаўскі касцёл,*
*в. Лужкі*
*Віцебскай вобл.*

аборачка замест пояса»[47]. Ён можа дапамагчы і ў працы:

— Святы Мікола! гдзе ж ты буваў?
— Я ў чеснаго мужа ў Романічка
Коній пасціў да запасаваў,
А запасаўшы, домой прігоню,
Я домой прігоню, у хлеў загоню.
. . . . . . . . . . . .
Святы Мікола, старая особа
Горох сеіць, по полю ходзіць,
По полю ходзіць, жытца глядзіць:
Гдзе вымокла — там подсушыць,
Гдзе высохла — там подмочіць.

Памочнікамі ў цяжкай сялянскай працы выступалі і іншыя святыя:

. . . . . . . . . . . . .
— Святы Ілля! гдзе ж ты буваў?
— Я ў чеснаго мужа ў Романічка
По межам ходзіў, жыто родзіў,
Жыто, пшеніцу, усякую пашніцу.
. . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . .
Святы Іван коску правіць,
Лугі пратаць, у сцірты кідаць.
Святы Пятро соўсім ядро
Попар боронуіць, поле роўнуіць.[48]

Не менш папулярным быў і св. Юры. Яго лічылі заступнікам свойскай жывёлы, асабліва коней. Так, існаваў звычай, паводле якога раніцой 23 красавіка бралі абрус, клалі ў яго косці, што засталіся ад вялікадня, ручнік з хлебам і соллю. З усім гэтым абыходзілі засеянае поле і ўтыкалі па вуглах косці, прыгаворваючы: «Святый боже, Святый Еры! Заховай ніўку отъ граду». Затым хлеб елі і маліліся, «капъ Бог ласкавы і св. Еры сцярэглі живину».

А ў Вілейскім і Дзісенскім паветах многія сяляне рабілі ў гэты дзень фігуркі з мукі накшталт коней, якіх падкідвалі ўверх, прыгаворваючы: «Дай жа, божа ласкавы, матка боска і св. Еры, капъ мое коники гэдакъ падскаквали»[49]. Да яго звярталіся і ў замовах ад укусаў змей: «Едзе св. Юры — Ягоры на небяси, на золотомъ кони, выстрежае, выгражае от ужа і ярицы, от гада тарапея».

На думку сялян, вясна прыходзіць з Юр'ева дня, калі можна пачынаць сельскагаспадарчыя работы:

Святы Юры, боскі ключнік!
Да йдзі ў поле, да ў чыстоя,
Одомкні зямлю, пусці росу,
Пусці росу на гэту вясну,
Да й мокрою, да й цёплою.[50]

Асаблівае месца ў хрысціянскай іканаграфіі займаў Пётр, з яго нават пачынаўся пералік дванаццаці апосталаў. У народзе Пятра лічылі добрым і справядлівым святым, уладальнікам ключоў ад райскіх варот, куды шматпакутнаму селяніну гарантаваны ўваход.

З вобразамі святых беларускі народны каляндар звязваў пачатак або заканчэнне сельскагаспадарчых работ, змену пор года: «Прыйшоў Пятрок — апаў лісток, прыйдзе Ілля — ападзе два»; «Калі на Пятра дождж — жыта як хвошч»; «Калі Пётра з Паўлам плачуць, дык людзі тыдзень сонца не бачуць»; «Калі на Юр'я раса — не трэба коням аўса»; «Пётра ў касу звоніць, а Паўла граблі робіць»; «На Пятра баба хлеб напякла»; «У дзень св. Кузьмы сей моркву і буракі»; «Прыйшла Мікола — сей, не пытай ні ў кога» і г. д.

Натуральна, што беларускія сяляне ў сваёй вытворчай дзейнасці кіраваліся шматвяковым вопытам продкаў і ўласнымі назіраннямі за прыродай. Імёны ж святых у народным календары рэдка звязваліся з хрысціянскімі паданнямі.

[47] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Витебск, 1891. Вып. 4. С. 15.

[48] Шейн П. В. Белорусские народные песни. СПб, 1874. С. 85, 89, 90.

[49] Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб, 1902. Т. 3. С. 167, 168.

[50] Шейн П. В. Белорусские народные песни. С. 88.



*129. Маці боская. 1-я пал. XIX ст. в. Сопкаўшчына Мінскай вобл.*

а ў большасці выпадкаў замянялі простыя каляндарныя даты.

Наогул у другой палове XVIII ст. значна ўзмацняецца значэнне вуснапаэтычнай творчасці ў духоўным жыцці народа. Гэтаму шмат у чым садзейнічае закрыццё амаль усіх брацкіх друкарань, забарона афіцыйнага ўжывання беларускай мовы. Уплыў народнай творчасці адчуваецца ў літаратуры, дзе шырока выкарыстоўваюцца вобразнасць і прыёмы фальклору. Селянін становіцца галоўным героем у многіх п'есах беларускага школьнага тэатра («Камедыі» Каятана Марашэўскага, «Доктар па прымусу» Міхала Цяцерскага і інш.). Матывамі беларускай народнай песеннасці прасякнуты нават творы прафесійнага музычнага мастацтва, як, напрыклад, опера «Апалон-заканадаўца, або рэфарміраваны Парнас», дзе побач з міфалагічнымі багамі, тытанамі, паэ-



*130. Хрыстос. 1-я пал. XIX ст. в. Сопкаўшчына Мінскай вобл.*

тамі і сацірамі дзейнічае і беларускі селянін [51].

Надзвычай узрастае значэнне лялечнага тэатра — батлейкі, персанажы якога — лялькі, выразаныя з дрэва і апранутыя ў адпаведныя касцюмы. Рэпертуар батлейкі, багаты жыццёвым і фальклорным матэрыялам, камічнымі сцэнамі з народнымі песнямі і танцамі, яскрава перадаваў светапогляд, адносіны працоўных мас да прадстаўнікоў эксплуататарскіх класаў, якім супрацьпастаўляўся селянін — захавальнік фальклору і жыццёвай мудрасці.

Гэтыя працэсы шмат у чым абумовілі развіццё беларускай пластыкі з яе фальклорным вобразна-паэтычным зме-

[51] Корзун І. В. «Апалон-заканадаўца» — адноўлены помнік // Літ. і мастацтва. 1987. 16 сн. С. 16.

*131. Іаан Багаслоў.
1-я пал. XIX ст.
в. Сопкаўшчына Мінскай вобл.*



стам. Фальклярызацыя скульптурных вобразаў, якая абапіралася на эстэтычныя каштоўнасці пароднага светаўспрымання, сведчыла аб глыбокай народнай аснове творчасці беларускіх майстроў. Прыклад таму — шэраг скульптур з алтарных кампазіцый, адзначаных непаўторнай своеасаблівасцю. Сярод іх апосталы з в. Нягневічы Гродзенскай вобласці (ДММ БССР). Яшчэ ў 1798 г. у Святамікалаеўскай царкве гэтага сяла на бэльцы перад галоўным алтаром стаяла 12 паліхромных скульптур апосталаў і Хрыстос, з якіх захавалася толькі некалькі фігур. Гэта выявы апосталаў Паўла і Пятра, выкананыя «разьбяром Пятра», а таксама Марка, Іаана Багаслова, выразаныя «разьбяром Марка» з Нягневіч. Хаця выкананы яны рознымі майстрамі, але ў пластычнай трактоўцы шмат агульнага — каржакаватыя постаці, вялікія рукі і ступні ног,



*132. Распяцце. 2-я пал. XVIII ст. в Моладава Брэсцкай вобл.*

вертыкальны рытм складак адзення. Фігуры ўплошчаныя, позы спакойныя, досыць статычныя, што падкрэсліваецца іх франтальнай пастаноўкай, рытмічна спадаючымі складкамі адзення. Рукі моцна сціскаюць кнігі. Твары шырокія, скуластыя, быццам абветраныя і задубелыя на сонцы. Толькі будзённая сялянская вопратка заменена традыцыйным адзеннем святых — хітонам і плашчом. Скульптуры паліхромныя, і расфарбоўка разам з пластычнай мадэліроўкай завяршае пабудову аб'ёмных форм. Фармальныя рысы барока, якія праявіліся ў перадачы рухаў, складак вопраткі, агульнай кампазіцыйнай пабудове, надаюць вобразам своеасаблівасць і абаяльнасць, паколькі дадзены ў арыгінальнай інтэрпрэтацыі ў адпаведнасці з бачаннем і разуменнем майстроў.

Па-майстэрску выкананы і «Хрыстос ля слупа» (в. Сакалова Брэсцкай вобл., ДММ БССР). Нахіленая галава, звядзеныя ў каленях ногі, доўгія рукі, якія нагадваюць плёткі. Спакой і бязвольнасць ва ўсім абліччы. Вобразны лад твора строгі і лаканічны. Фігура маналітная, рукі выразаныя ў агульнай масе невысокім рэльефам. Контуры скульптуры акрэслены мяккімі акруглымі лініямі. У той жа час рэзка асіметрычныя рысы твару, смелае парушэнне прапорцый робяць вобраз эмацыянальна насычаным.

*133. Смуткуючы Хрыстос. Пач. XIX ст. Троіцкі касцёл, в. Косава Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР*



Поўны цёплай наіўнай прастаты вобраз Юр'я Пераможцы (г. Полацк, ДММ БССР). Апрануты ў латы, туніку, плашч, ён стаіць на пачвары і праціпае яе кап'ём, якое знаходзіцца ў паднятай руцэ. Характэрна, што пачвару майстар паказаў з чалавечым тварам і тулавам. Канкрэтнае антрапаморфнае аблічча, якое нададзена сімвалічнаму злу, узмацняе эмацыянальнае ўздзеянне, робіць скульптуру дакладнай і па-мастацку выразнай.

Вялікую ўвагу надае майстар раскрыццю характару персанажа, перадачы фактурнасці матэрыялу. Кожная дэталь зроблена старанна, ювелірна і дакладна, з вялікім тэхнічным і мастацкім майстэрствам. Тонка перададзены металічныя латы і шлем, скураныя боты, што шчыльна абцягваюць ногі. Пластычна мякка трактаваны складкі плашча, які перакінуты праз левае плячо і эфектна апускаецца збоку. Афарбоўка даспехаў добра імітуе матэрыял,



*134. Архангел Міхаіл. 1-я пал. XIX ст. в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР*

падкрэслівае халодную цвёрдасць металу, адпаліраванага да бляску. Дакладна і адчувальна перададзены жыццёва канкрэтны твар Юр'я, лёгкая асіметрыя якога ўносіць адчуванне ўнутранага руху. Старанная прапрацоўка кожнай дэталі не перашкаджае перадачы жыццёвай энергіі, высакароднасці і доблесці Юр'я — бездакорнага рыцара, змагара за справядлівасць. Гэтыя гераічныя і маральна-этычныя якасці — у твары, сур'ёзным поглядзе, валявой складцы вуснаў, у моцнай фігуры.

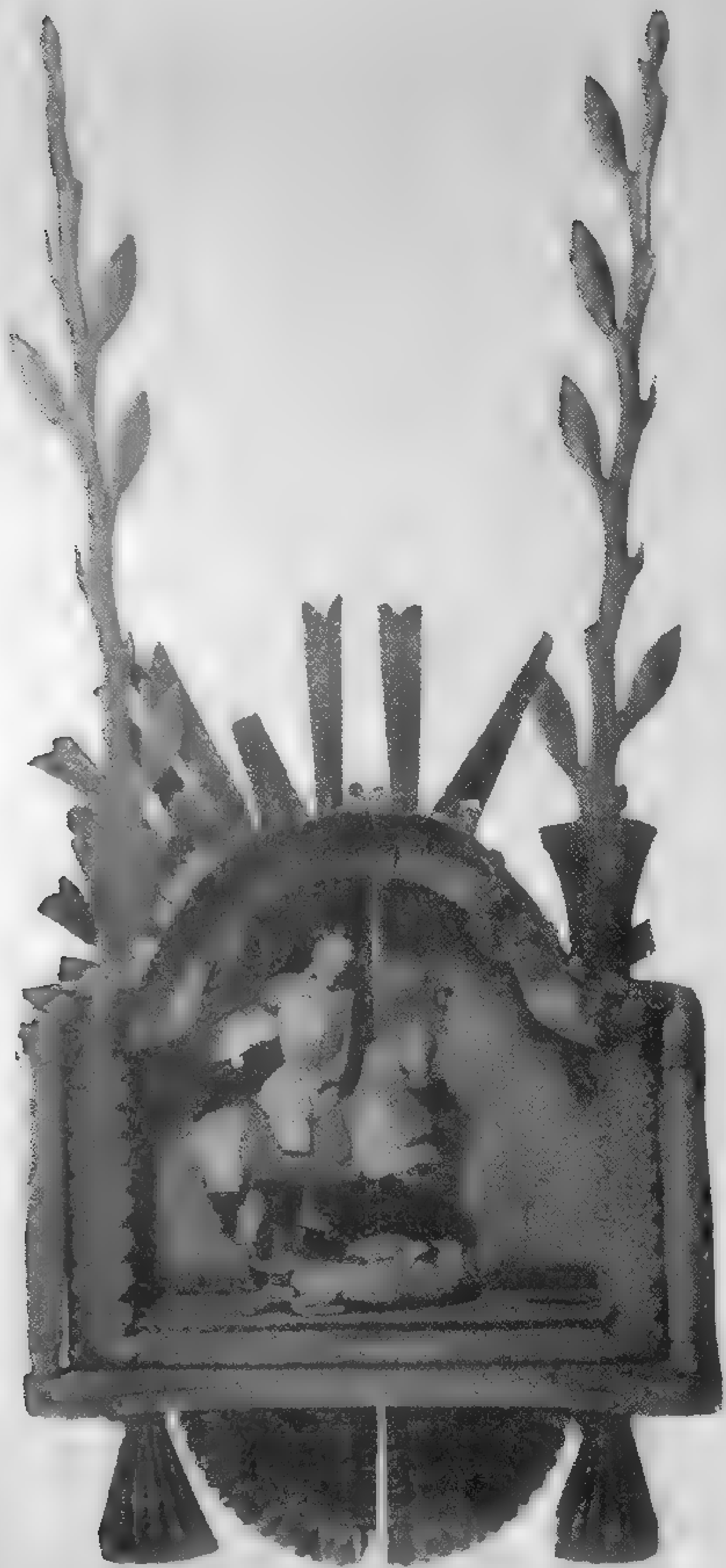
Позняе барока, росквіт якога прыпадае на трэцюю чвэрць XVIII ст., яго выяўленчыя і стылістычныя прыёмы таксама знаходзяць своеасаблівую інтэрпрэтацыю ў творчасці мясцовых майстроў. Фігуры персанажаў становяцца няўстойлівымі, плечы адкінуты назад, калені напаўсагнутыя і разгорнутыя, складкі адзення ўтвараюць мудрагелістыя малюнак ліній (скульптуры апёлаў з в. Камянец Брэсцкай вобл., МСБК; св. Казіміра з г. п. Рось Гродзенскай вобл. і інш.). У дынаміцы поз святых

*135. Іосіф з дзіцем.*
*1-я пал. XIX ст.*
*в. Забалаць Гродзенскай вобл.*
*ДММ БССР.*



адчуваецца некаторая манернасць, хаця пластыка іх разнастайных жэстаў вельмі выразная, а драпіроўкам адзення ўласціва прыгажосць малюнка. Але нават пры выкарыстанні ўсіх гэтых прыёмаў з арсенала позняга барока майстры імкнуцца перадаць уцяжараную масу прысадзістай постаці, матэрыяльнасць адзення. Як правіла, фігуры вызначаюцца ўраўнаважанасцю, стрыманасцю жэстаў, жыццёвай канкрэтнасцю ў спалучэнні з пэўнай дэкаратыўнасцю. Сістэма выразных сродкаў тут не даводзіцца да крайняй манернасці і не ўплывае на манументальнасць вобразаў.

Значную цікавасць у гэтых адносінах уяўляе шэраг скульптур, адзначаных разнастайнасцю выразных і жывапісна-пластычных характарыстык. Сярод іх выявы апосталаў (в. Трабы Гродзенскай вобл., МСБК, в. Пелішча Брэсцкай вобл. і інш.).



*136. Юры. 1-я пал. XIX ст. в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР*

Своеасаблівае мастацка-стылістычнае вырашэнне скульптуры апостала з в. Трабы, дзе ўсё пабудавана на асіметрыі. Адно плячо ніжэй другога і адведзена назад, асіметрычны твар з перакошанай лініяй вачэй, зменчанай у бок барадой. Крысце адзення быццам напоўнена ветрам. Гэта надае фігуры дынаміку, пластычную лёгкасць, удала дапоўненую паліхромнай расфарбоўкай.

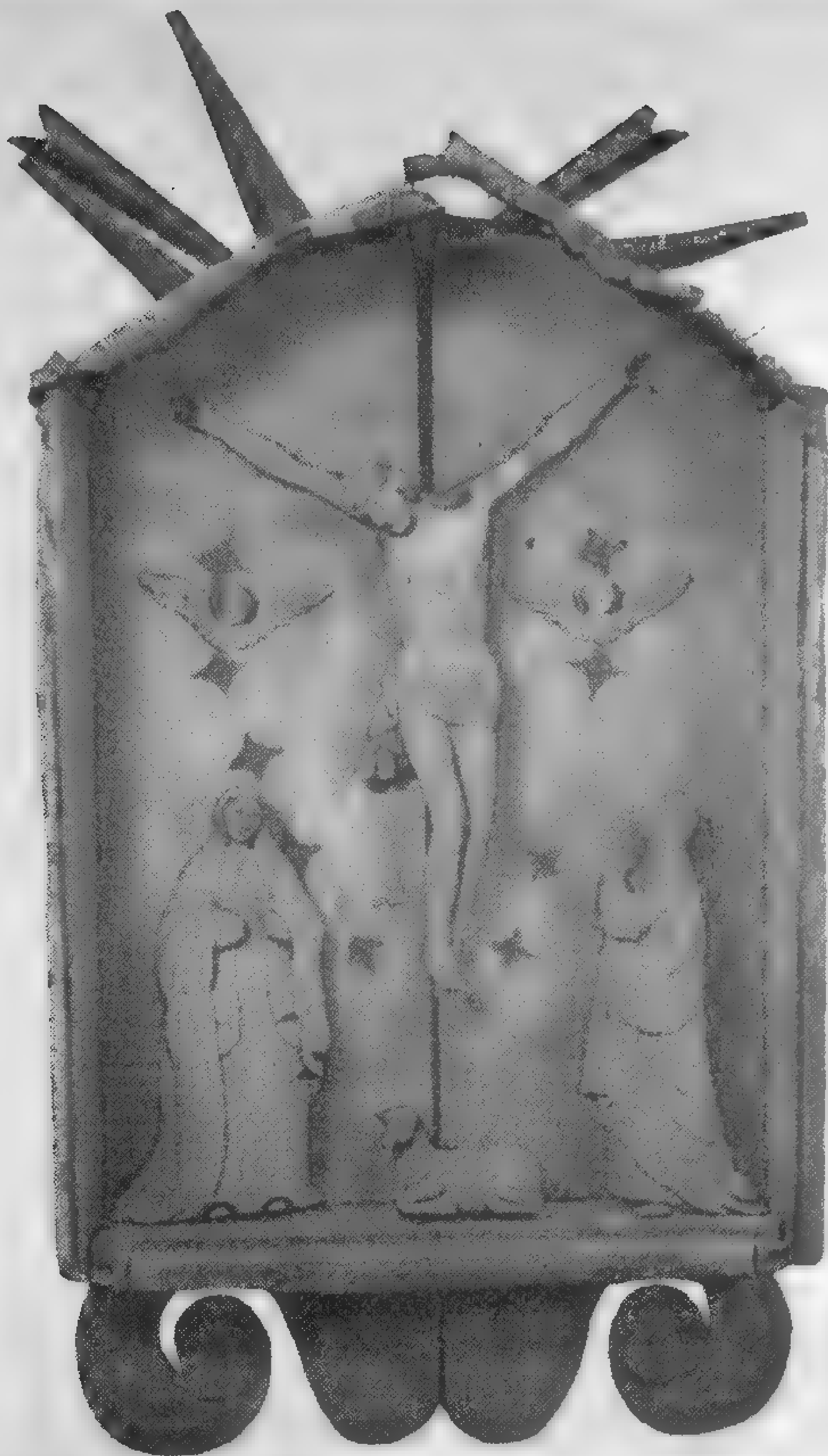
Стылістычна блізкая да яе і скульптура апостала з в. Пелішча Брэсцкай вобласці. Твар яго засяроджаны, поўны ўнутранай значнасці. Дзякуючы аблегчанай ніжняй частцы, вінтавой спружыністай позе фігура стварае ўражанне імклівасці руху, узмоцненага павышанай жэстыкуляцыяй.

Мануменτальнасць скульптуры біскупа Станіслава (в. Берастовічы Гродзенскай вобл.) пазначана абагульненай трактоўкай адзення, афарбоўкай фігуры ў белы колер. Станіслаў паказаны ў экспрэсіўнай позе, цяжар цела перанесены на адну нагу, і фігура ўраўнаважваецца лёгкім выгібам у другі бок. Гэты прыём узбагачае кампазіцыю, надае ёй пругкасць і спружыністасць.

Экспрэсіўнай дэфармацыяй твараў, своеасаблівымі жэстамі вызначаюцца скульптуры апосталаў з в. Адэльск Брэсцкай вобласці, Пятра і Паўла з в. Выгаленты Гродзенскай вобласці. Вабяць простанародны тыпаж, каржакаватыя постаці гэтых святых, трапнасць іх характарыстык.

На жаль, на сённяшні дзень захаваліся толькі асобныя фігуры, хаця ў свой час даволі распаўсюджанымі былі і шматфігурныя кампазіцыі. Так, на мінскай краявой выстаўцы 1918 г. экспанаваўся шэраг работ, сярод якіх вылучалася «Распяцце з прадстаячымі», дзе злева змяшчалася фігура маці боскай, якую падтрымлівае Ганна, справа — Іаан (в. Талачын Аршанскага р-на). Значную цікавасць уяўляла таксама кампазіцыя «Тайная вячэра» з маленькімі фігуркамі Хрыста і апосталаў, што сядзяць у адным радку за сталом, на якім міска з рыбай і кілішкі (в. Сялец Клімавіцкага павета), або зусім некананічны сюжэт на кляйме царскіх варот, дзе замест традыцыйнага «Блага-

*137. Распяцце з прадстаячымі.*
*1-я пал. XIX ст.*
*в. Забалаць Гродзенскай вобл.*
*ДММ БССР*



вешчання» паказана маці боская ў акружэнні шасці апосталаў [52].

Традыцыі барока ў драўлянай скульптуры трымаюцца працяглы час, і таму класіцызм, які распаўсюджваецца ў мастацтве з 1780-х гадоў, прыкметнага следу ў ёй не пакінуў. Помнікі гэтага перыяду пешматлікія, і ў іх часта спалучаюцца рысы барока і класіцызму.

Мясцовы майстар Іосіф Астапчык, які стварыў скульптурны ансамбль у Мікалаеўскай царкве в. Кажан-Гарадок Брэсцкай вобласці, быў, відаць, добра знаёмы з узорамі скульптуры барока, але інтэрпрэтаваў іх па-свойму, з улікам новых запатрабаванняў. У скульптурах Іаана Хрысціцеля, Пятра і Паўла, змешчаных у галоўным алтары, ён пазбягае складаных ракурсаў, наўмыснай дынамікі. Рухі стрыманыя і не парушаюць франтальнасці і ўрачыстасці фігур, узмоцненай іх расфарбоўкай у белыя і залацістыя колеры. Ура-

---

[52] Д-р Іпэль А. Павадыр па менскай краёвай выстаўцы. Мн., 1918. С. 31.

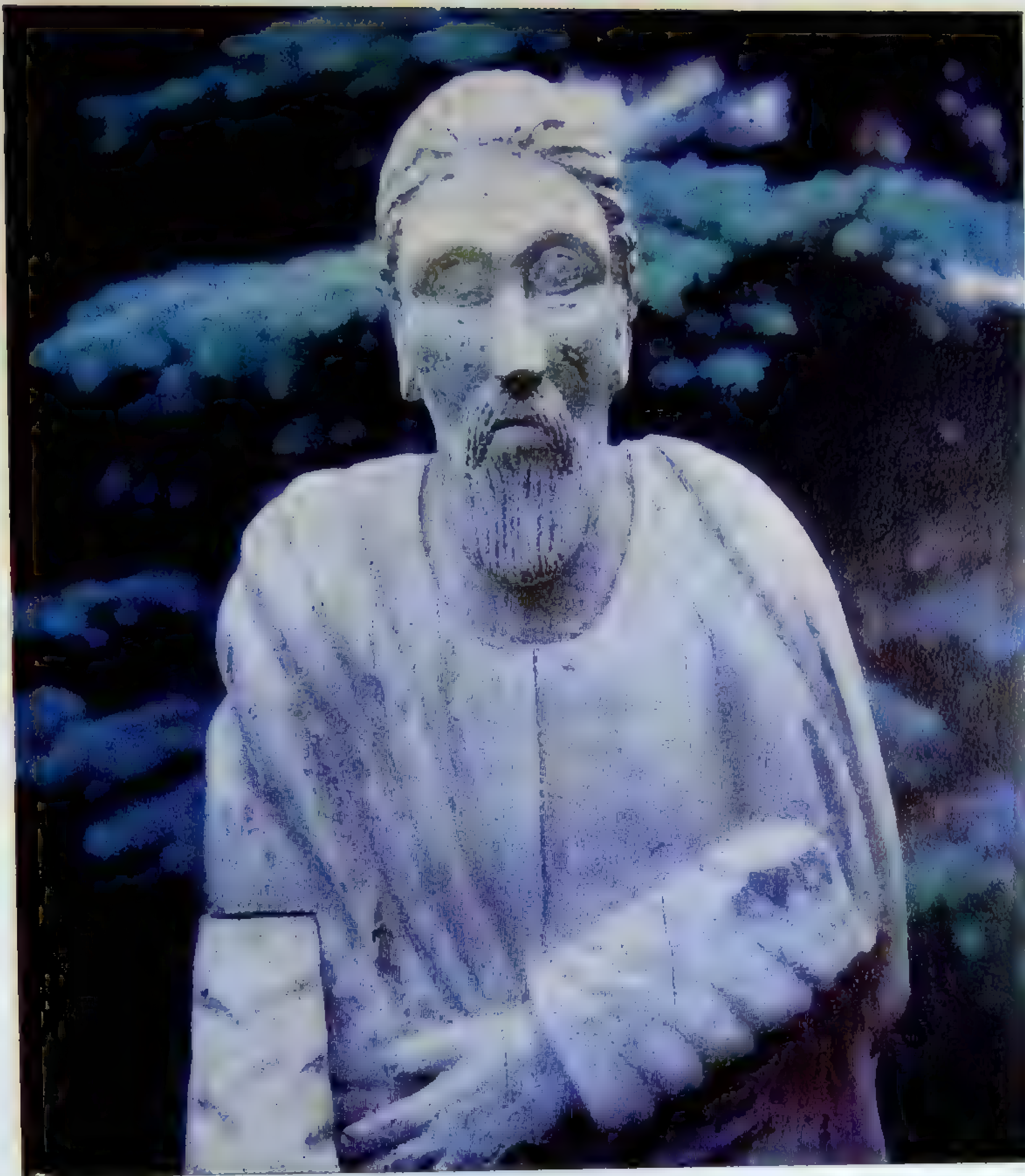


*138. Распяцце з прадстаячымі. 1-я пал. XIX ст. Фрагмент. в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР*

жваюць твары апосталаў з асіметрычнымі рысамі, высокімі пукатымі лбамі, вялікімі ракавінамі вушэй. Майстар, які выконваў гэтыя скульптуры, наўрад ці меў прафесійную падрыхтоўку, але яго работы прыцягваюць жыццёвасцю і канкрэтнасцю, блізкасцю да народнага густу.

Дэмакратычныя тэндэнцыі яшчэ больш яскрава прасочваюцца ў творах драўлянай пластыкі, прызначаных для прыдарожных крыжоў, капліц. Яны ў вялікай колькасці ўзводзіліся на могілках, пры дарогах, пры ўездзе і выездзе з вёсак. Імі адзначалі важнейшыя грамадскія падзеі, услаўлялі гістарычныя месцы і г. д. Яшчэ П. Шпілеўскі ў сярэдзіне XIX ст. пісаў: «Погляд падарожніка пры ўездзе ў Нясвіж сустракае амаль на кожным кроку драўляныя крыжы і крыжыкі, а таксама каплічкі з разьбянымі фігурамі маці боскай, Спасіцеля, Іаана Прадцечы» [53]. Крыжы і каплічкі часта аздабляліся ажурнай разьбой, якая ў спалучэнні са скульптурай надавала ім незвычайную прывабнасць.

[53] Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. СПб, 1853. С. 40.



*139. Апостал Пётр. Канец XVIII — пач. XIX ст. в. Прошкава Віцебскай вобл. МСБК АН БССР*

Такая карціна была характэрна і для іншых мясцін Беларусі, дзе «вандроўніка ўраждвала мноства рымска-каталіцкіх касцёлаў, капліц, крыжоў і статуй» [54].

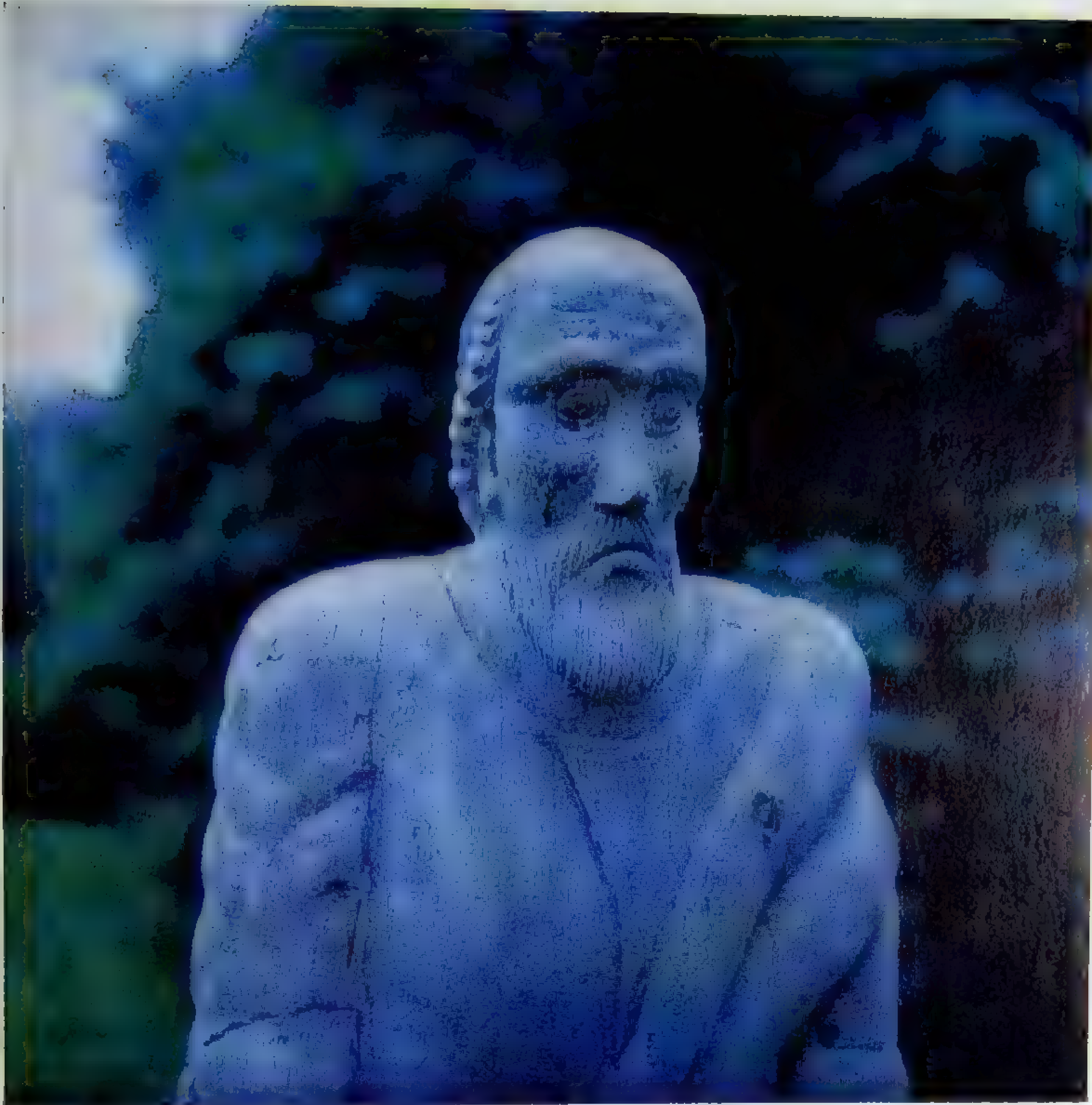
У сярэдзіне XIX ст., імкнучыся насадзіць у Паўночна-Заходнім краі праваслаўе, Мураўёў выдаў указ, паводле якога «ўсе выявы (статуі, крыжы каталіцкія) знішчыць нягласным чынам на месцы самімі святарамі пад наглядам благачынных» [55]. А ў распараджэн-

[54] Миловидов А. И. Меры, принятые графом Муравьевым к ограждению православного населения от латинско-польской пропаганды. Вильна, 1900. С. 3.

[55] Миловидов А. И. Церковно-строительное дело в Северо-Западном крае. Вильна, 1913. С. 17.



*140. Апостал Павел. Канец XVIII — пач. XIX ст. в. Прошкава Віцебскай вобл. МСБК АН БССР*



*141. Апостал Павел. Канец XVIII — пач. XIX ст. Фрагмент. в. Прошкава Віцебскай вобл. МСБК АН БССР*

ні начальніка краю ад 8 жніўня 1864 г. указвалася, што «пастаноўка крыжоў і статуй па-за касцёламі забаронена» [56]. Правядзенне ў жыццё гэтых указаў садзейнічала таму, што многія помнікі народнай драўлянай скульптуры былі беззваротна страчаны. Нязначная колькасць скульптурных выяў, якія захаваліся да нашага часу, дае пэўнае ўяўленне аб характары творчых пошукаў народных разьбяроў, іх высокім майстэрстве.

Вядома, што кола сюжэтаў, да якіх звярталіся майстры, было стабільным і абмяжоўвалася рэлігійнымі вобразамі, тэмамі і нават іх аднолькавым знешнім вырашэннем. Але, маючы адну і тую ж схему пабудовы скульптурнага вобраза, разьбяры ўносілі разнастайныя адценні, інтанацыі ў яго трактоўку, давалі яму сваю інтэрпрэтацыю. «Пры малой рухомасці іканаграфічных матываў, стойкасці традыцыйных форм сялянскае мастацтва валодае выключным мноствам варыянтаў,— адзначаў В. Вора-

[56] Миловидов А. И. Меры, принятые графом Муравьевым к ограждению православного населения от латинско-польской пропаганды. С. 26.

наў.— Усё яго мастацкае багацце і разнастайнасць заключаецца менавіта ў гэтых бясконцых паўтарэннях і перафразіроўках, блізка падобных па асноўнай іканаграфічнай або дэкарацыйнай тэме, але вельмі розных па стылістычнай апрацоўцы аднароднага тэматычнага зместу»[57].

Народная скульптура ўвасабляла, як правіла, сялянскі тыпаж з характэрнымі для яго сацыяльнымі, этнічнымі рысамі ў трактоўцы твару, адзення, трапна пададзенай паставе, жэстах, рухах. Калі рукі, то працавітыя, ледзь не мазольныя, калі твар, то стомлены, задуменны або заклапочаны нечым зямным. Разьбяры добра ведалі цяжкае, гаротнае жыццё селяніна, таму ў сваіх творах яны выяўлялі не столькі рэлігійныя пачуцці, колькі персаніфікавалі ў ліках святых сацыяльныя і душэўныя пакуты народа. Сцвярджэнне жыццёвай рэальнасці ў процівагу рэлігійнай умоўнасці, дэміфалагізацыя вобразаў святых з'яўляліся вызначальнымі рысамі гэтых твораў.

Асаблівай любоўю ў народных майстроў карысталіся вобразы, у якіх была заключана экспрэсія. Да іх адносіліся шматлікія выявы Хрыста — смуткуючы Хрыстос, распяты і паміраючы на крыжы, прывязаны да слупа і закатаваны. Варыянты і кампазіцыйныя нюансы выяў Хрыста вельмі разнастайныя, як разнастайная жыццёвая аснова, якая ўскосна ў іх адлюстравана.

Цікавым з'ўляецца «Распяцце» з в. Сцепанкі Брэсцкай вобласці (МСБК). З пункту гледжання прафесійнага мастацтва ў скульптуры шмат неадпаведнасцей: вялікая галава ў параўнанні з тулавам, па-мужыцку цяжкія кісці рук і ногі з выступаючымі мышцамі. Майстар смела абыходзіцца з рэальнымі анатамічнымі прапорцыямі, падкрэслівае і дэфармуе іх, але насуперак законам нарматыўнай эстэтыкі дасягае вялікага эмацыянальнага ўражання.

У «Распяцці» з в. Моладава Брэсцкай вобласці майстар засяроджвае ўвагу на твары Хрыста, дзе сканцэнтравана экспрэсія, у той час як сама фігура застаецца статычнай. Выразнасць скульптуры надае журботны нахіл галавы ў цярновым вянцы і просты сялянскі твар, пазбаўлены стэрэатыпнай іканапіснасці.

Неабмежаваную прастору для творчай фантазіі майстроў даваў вобраз смуткуючага Хрыста. Па-сялянску заклапочаны, Хрыстос сядзіць на камені ў глыбокім роздуме, падпёршы рукой шчаку. Вузкія плечы, плоскія рабрыстыя грудзі. Вялікія круглыя калені, худыя ногі з развітымі ікрамі і вялікія шырокія ступні ног. На лбе — плямы крыві. Каляровыя сродкі разам з пластычнай мадэліроўкай узмацняюць сэнсавую і эмацыянальную выразнасць скульптурнага вобраза (г. Мядзель Мінскай вобл., ДММ БССР).

Даволі распаўсюджанымі былі ў творчасці беларускіх майстроў і выявы іншых святых, у інтэрпрэтацыі якіх яны прытрымліваліся тых жа прынцыпаў дэміфалагізацыі, адыходу ад кананічнай іканаграфіі. Гэта можна заўважыць у шэрагу скульптур з в. Забалаць Воранаўскага раёна Гродзенскай вобласці. Сярод іх архістратыг Міхаіл, Вераніка, апостал Пётр, Іосіф з дзіцем, Юры Пераможца і інш. Скульптуры прызначаліся для прыдарожных крыжоў, таму былі змешчаны ў неглыбокіх кіётах, для аздаблення якіх ужываўся метал.

На чырвоным фоне выразна вылучаецца фігура архістратыга Міхаіла з зялёнымі крыламі, у белым плашчы, блакітнай кашулі, жоўтым шлеме. У левай паднятай руцэ — вагі, на якіх ён узважвае дабро і зло, зробленае чалавекам. Тут нельга памыліцца, таму ён у глыбокім задуменні, не заўважае, што мя-

---

[57] Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972. С. 48.



*142. Фрагмент свечачніка. Пач. XIX ст. Мікольская царква, в. Косава Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР*

чом дакранаецца да сваіх вуснаў, быццам гэта дапаможа знайсці правільнае рашэнне. У гэтым вобразе майстар, як бачым, імкнуўся ўвасобіць сваё разуменне дабра і справядлівасці.

Зямнымі чалавечымі пачуццямі напоўнены вобраз Іосіфа з дзіцем, які вырашаны вельмі рэалістычна. Правай рукой Іосіф трымае дзіця за руку, галава яго павернута да дзіцяці ў даверлівым любоўным наклоне. Абодва басанож. Іосіф апрануты ў доўгую да пят блакітную кашулю з жоўтай падкладкай, праз левае плячо перакінуты белы плашч, дзіця таксама ў белай кашулі. Абрыс фігур спакойны і строгі, што падкрэсліваецца франтальнай пастаноўкай, кампазіцыйнай ураўнаважанасцю. Дэталі, вырашаныя невысокім рэльефам, узбагачаюць рытмічны лад скульптуры.

Фігуры апосталаў Пятра і Паўла з в. Прошкава Віцебскай вобласці (МСБК) па-сялянску вуглаватыя, кісці рук вялікія, напрацаваныя, твары заклапочаныя. Эмацыянальнае гучанне скульптур узмацняецца своеасаблівасцю іх пластычнага вырашэння, для якога характэрна абагульненасць і прастата форм, статычнасць кампаноўкі, рытм складак адзення, што стварае дэкаратыўны акцэнт.

Народнай драўлянай скульптуры ўласціва ўстойлівая сістэма мастацкіх вырашэнняў. Не ведаючы законаў прафесійнага мастацтва, народныя майстры павінны былі самастойна шукаць выразныя сродкі для перадачы ўнутранага стану вобразаў. Імкнучыся падкрэсліць з іх пункту гледжання галоўнае, узмацніць экспрэсіўнасць вобраза, яны прыбягалі да дэфармацыі прапорцый фігуры, абагульненасці форм, праяўляючы вялікую свабоду творчых вырашэнняў. Калі твар быў сканцэнтраваннем экспрэсіі, то трактоўка фігуры заставалася статычнай. Гэты прыём удала спалучаў падкрэслены псіхалагізм твару з манументальнай абагульненасцю кампазіцыі ў цэлым. У скульптурныя вобразы майстры ўкладвалі свае думкі і перажыванні, і таму іх твары, сагрэтыя жывым пачуццём, вызначае шчырасць і непасрэднасць.

Каб зрабіць скульптуру больш выразнай, майстры расфарбоўвалі яе ў розныя колеры, якія ярчэй выяўлялі пластыку фігуры, ажыўлялі твары. Жывапіснымі сродкамі разьбяры імкнуліся падкрэсліць аб'ём, узбагаціць пластыку колерам. Акрамя таго, афарбоўка зберагала скульптуру ад уплыву атмасферных ападкаў.

Эмацыянальную і сэнсавую выразнасць скульптурных вобразаў узмацняла своеасаблівая тэхналогія апрацоўкі матэрыялу, добрае веданне яго пластычных і дэкаратыўных магчымасцей. Усё гэта садзейнічала стварэнню значных па глыбіні і змястоўнасці вобразаў, якія выходзілі за вузкія рамкі рэлігійных уяўленняў.

# Заключэнне

Старажытнабеларуская скульптура прайшла доўгі і складаны шлях свайго развіцця. Яна зведала на сабе ўплывы палітычных і сацыяльна-эканамічных абставін кожнай эпохі, якія абумовілі непаўторнасць яе ідэйна-мастацкага аблічча. Нават і тыя нешматлікія помнікі, што захаваліся да нашых дзён, сведчаць аб бесперапыннасці развіцця беларускай скульптуры, аб высокім мастацкім узроўні яе лепшых твораў, выкананых у розных відах і жанрах. Яны даюць магчымасць прасачыць літаральна ўсе мастацкія стылі: раманскі, гатычны, рэнесанс, барока, якія знайшлі ў беларускай пластыцы яскравае ўвасабленне.

Самы ранні — старажытнарускі перыяд прадстаўлены арыгінальнымі і самабытнымі помнікамі дробнай пластыкі — разьбянымі і літымі абразкамі, крыжамі. Мастацка-пластычная структура гэтых твораў складвалася пад уплывам як візантыйскіх, так і мясцовых традыцый, сфарміраваных шматвяковым вопытам язычніцкай культуры. Пэўны ўплыў на дробную пластыку зрабілі і помнікі раманскага мастацтва.

Калі на абразках і крыжах выявы дадзены рэльефна, то шахматы «з тварыкамі», вухачысткі выкананы ўжо ў аб'ёмнай скульптуры і сведчаць аб шырокім развіцці свецкага мастацтва ў Беларусі. Творы дробнай пластыкі, у якіх ярка праявілася своеасаблівасць культуры старажытных гарадоў Беларусі, даюць магчымасць меркаваць, што пластычнае мастацтва ў гэты перыяд дасягнула значных вышынь і стала трывалым фундаментам далейшага развіцця беларускай скульптуры.

З'яўленне ў храмах паліхромнай драўлянай і каменнай скульптуры сведчыць аб новым этапе яе развіцця, які характарызуецца ўзаемасувяззю з архітэктурай і яе мастацкімі стылямі. У нешматлікіх помніках гэтага перыяду адчуваюцца павевы раманскага мастацтва («Распяцце» з в. Галубічы Віцебскай вобл., Мікола Мажайскі і Параскева Пятніца), позняй готыкі («Марыя» і «Іаан Багаслоў» з в. Мсцібава Гродзенскай вобл., «Марыя з дзіцем» з в. Рось Гродзенскай вобл. і інш.). Неабходна адзначыць трываласць гатычных традыцый у беларускай пластыцы, якія трымаюцца амаль да XVII ст. і сутыкаюцца ўжо з праявамі рэнесансу. Але мастацкія традыцыі мінулага ніколі рэзка не адмаўляліся, і таму новае ўключалася ў беларускую скульптуру паступова, з чулым стаўленнем да накопленага творчага вопыту. Познегатычныя традыцыі спалучаюцца з рэнесанснымі, утвараючы своеасаблівы сплаў («Ганна», «Іаакім» са Здзітава Брэсцкай вобл., невядомыя святыя з в. Мсцібава Гродзенскай вобл., «Гжэгаж» з Полацка). У гэтых творах адчуваецца ўзмацненне рэалістычных тэндэнцый, а некаторыя з іх («Гжэгаж») сведчаць аб станаўленні скульптурнага партрэта ў мастацтве Беларусі.

Рэнесанс аказаў магутнае абнаўляльнае ўздзеянне на беларускую скульптуру, прадстаўленую цікавымі і разнастайнымі помнікамі. Пад яго ўплывам значныя змены адбываюцца ў афарм-

ленні храмаў, дзе на змену створкавым прыходзяць прысценныя ярусныя алтары. Этапнымі ў мастацтве Беларусі з'яўляюцца алтарныя комплексы волпенскага і будслаўскага касцёлаў, дзе майстры творча інтэрпрэтуюць шматгранасць позпеорэнесансных і раннебарочных форм.

Своеасаблівасць развіцця рэнесансу ў Беларусі, яго арыентацыя на «люд просты, паспаліты» абумовілі пэўны дэмакратызм у выбары персанажаў і выяўленчых сродкаў, што асабліва ярка адбілася ў драўлянай скульптуры.

Важным дасягненнем гэтага перыяду было з'яўленне скульптурных надмагілляў, змешчаных у храмах. У помніках XVI ст. адчуваецца моцны ўплыў італьянскага рэнесансу (дзіцячыя надмагіллі з Нясвіжа, Міра). Помнікі першай паловы XVII ст. сведчаць аб павевах італьянскага і нідэрландскага Адраджэння і ў той жа час — прыкметах барока (надмагіллі з Нясвіжа, Крамяніцы, Гальшан). Высокі мастацкі ўзровень скульптурных надмагілляў быў абумоўлены дзейнасцю такіх вядомых майстроў, як Джавані Цыні, Ян Марыя Моска (Падавана), Бернардзін Занобія дэ Джыаноціс, Себасцьян Сала, Вільгельм ван дэн Блокэ і інш.

У дробнай пластыцы XIV—XVI стст. назіраецца сувязь з мастацтвам Старажытнай Русі («Абраз двухрадны» з Турава, абраз «Прамудрасць ствары сабе храм», «Святы» пінскага разьбяра Ананіі). Каштоўнымі ўзорамі дробнай пластыкі з'яўляюцца таксама творы медальернага мастацтва, развіццё якога звязана з мастакамі рэнесанснай арыентацыі (Валенты Франк, Падавана, Даменік Венетус) і ранняга барока (Ян Энгельгарт, Хануш Трыльнер).

Стварэнне мемарыяльных помнікаў і твораў медальернага мастацтва садзейнічала развіццю скульптурнага партрэта, фарміраванню свецкага напрамку, якое ў скульптуры ішло больш інтэнсіўна, чым у жывапісе. Выкананыя на высокім прафесійным узроўні, гэтыя творы аказалі моцны ўплыў на іншыя віды мастацтва.

Век рэнесансу ў Беларусі быў нядоўгім. Узмацненне ідэалагічнай барацьбы, выкліканай наступленнем Контррэфармацыі, прыводзіць да змены стыляў у мастацтве.

Рысы барока праяўляюцца ў скульптуры ў першай палове XVII ст., але інтэнсіўнае засваенне яго форм пачынаецца з другой паловы стагоддзя, на жаль, амаль поўнасцю пазбаўленага помнікаў. У пачатку XVIII ст., адразу пасля заканчэння Паўночнай вайны, пачынаецца інтэнсіўнае будаўніцтва і аднаўленне храмаў. Скульптура драўляная, а ў сярэдзіне — другой палове XVIII ст. стукавая актыўна ўключаецца ў інтэр'еры храмаў і займае там вядучае месца. Буйнейшыя сярод іх — Гродзенскі езуіцкі, Пінскі францысканскі, Слонімскі маці боскай Нявінны зачатак і інш.

Барока ў беларускай скульптуры характарызуецца працягласцю і трываласцю традыцый, фарміраванню якіх спрыяў багаты мастацкі вопыт і творчасць мясцовых майстроў. Гэта абумовіла самабытнасць беларускай пластыкі, якая выявілася ў багацці і разнастайнасці вобразных характарыстык, своеасаблівасці пластычнага вырашэння. Яе вызначае ідэалагічная і эстэтычная ўмеркаванасць, адсутнасць той напружанасці, супярэчнасці, экзальтаванасці, што ўласцівы творам барока заходнееўрапейскіх краін. Характэрныя асаблівасці беларускай пластыкі шмат у чым тлумачацца зваротам майстроў да народнай культуры, да мясцовых мастацкіх традыцый. Гэта абумовіла росквіт пізавых форм, дзе стылявыя элементы барока творча пераасэнсоўваліся ў адпаведнасці з мясцовымі густамі і па сутнасці трансфармаваліся ў народнае мастацтва.

Народная драўляная скульптура атрымлівае ў Беларусі значнае распаўсюджанне. Нягледзячы на тое што ў яе аснове ляжалі рэлігійныя сюжэты, народныя майстры надавалі ім рэалістычную форму і па сутнасці дэміфалагізавалі многія вобразы святых, нізводзячы іх да зямных сімвалаў сацыяльных пакут народа. І таму творчасць беларускіх разьбяроў уяўляецца вельмі значнай па глыбіні адлюстравання сацыяльных, эстэтычных ідэалаў беларускіх сялян і накапленню вялікага творчага вопыту.

У заключэнне неабходна падкрэсліць, што беларуская скульптура на працягу ўсёй гісторыі свайго развіцця не парывала творчых сувязей з культурай суседніх народаў. Гэтыя кантакты былі адной з жыватворных крыніц фарміравання нацыянальнай скульптурнай школы.

# Спіс ілюстрацый

1. Статуэтка. Неаліт. Фрагмент. Косць, разьба. Знойдзена археолагам М. М. Чарняўскім пры раскопках у Асаўцы. МСБК АН БССР
2. Шклоўскі ідал. X ст. ДМ БССР
3. Барыс і Глеб. Сярэдзіна XII ст. Бронза, ліццё. Знойдзена археолагам Э. М. Загарульскім у Копысі. Музей БДУ імя У. І. Леніна
4. Абразок-устаўка з выявай маці боскай. XIII ст. Свінец, ліццё ў гліняную форму. Знойдзены археолагам П. Ф. Лысенка ў Тураве. Інстытут гісторыі АН БССР
5. Пячатка віслая жаночая. XII ст. Правы бок. Свінец. Знойдзена ў Полацку. ДМ БССР
6. Пячатка віслая жаночая. XII ст. Адваротны бок. Свінец. ДМ БССР
7. Абраз «Хрыстос Эмануіл». Пач. XII ст. Камень, разьба, пазалота. Знойдзены археолагам П. Ф. Лысенка ў Пінску. Інстытут гісторыі АН БССР
8. Абраз «Канстанцін і Алена». Сярэдзіна XII ст. Камень, разьба, пазалота. Знойдзены археолагам Г. В. Штыхавым у Полацку. Полацкі краязнаўчы музей.
9. Абраз двухбаковы «Маці боская». 1-я пал. XIII ст. Правы бок. Камень, разьба. Знойдзены археолагам Э. М. Загарульскім у Мінску. ДММ БССР
10. Абраз двухбаковы «Пётр». 1-я пал. XIII ст. Адваротны бок. Камень, разьба. Знойдзены археолагам Э. М. Загарульскім у Мінску. ДММ БССР
11. Абраз «Мікола і Стэфан». 1-я пал. XIII ст. Камень, разьба. Знойдзены археолагам Э. М. Загарульскім у Мінску. ДММ БССР
12. Шахматны кароль. Канец XII — пач. XIII ст. Косць, разьба. Знойдзены археолагам П. Ф. Лысенка ў Брэсце. Брэсцкі краязнаўчы музей
13. Шахматная пешка «Барабаншчык». Пач. XII ст. Косць, разьба. Знойдзена археолагам В. Р. Тарасенкам у Ваўкавыску. ДММ БССР
14. Вухачыстка. 1-я пал. XII ст. Косць, разьба. Знойдзена археолагам Ф. Д. Гурэвіч у Навагрудку. ДМ БССР
15. Шахматная тура «Насада». Пач.— сярэдзіна XII ст. Камень, разьба. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей
16. Шахматная тура «Насада». Пач. XII ст. Косць, разьба.

Знойдзена археолагам В. Р. Тарасенкам у Ваўкавыску. ДММ БССР

17. Распяцце. Канец XIV ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. в. Галубічы Віцебскай вобл. ДММ БССР

18. Марыя з дзіцем. Пач. XVI ст. Дрэва, разьба, пазалота. Троіцкі касцёл, в. Рось Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г.

19. Галоўны алтар. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Праабражэнскі касцёл, в. Новая Мыш Брэсцкай вобл. Выяўлены аб'яднанай экспедыцыяй ІМЭФ АН БССР і ДММ у 1970 г.

20. Марыя з дзіцем. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Праабражэнскі касцёл, в. Новая Мыш Брэсцкай вобл.

21. Марыя. 1-я пал. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г. МСБК АН БССР

22. Іаан Багаслоў. 1-я пал. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй ІМЭФ АН БССР у 1973 г. МСБК АН БССР

23. Гжэгаж. Пач. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога мастацкага музея

24. Гжэгаж. Пач. XVI ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога мастацкага музея

25. Іакім. 2-я пал. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікітаўская царква, в. Здзітава Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР

26. Ганна. 2-я пал. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікітаўская царква, в. Здзітава Брэсцкай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР

27. Павел. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Капліца ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г.

28. Пётр. Канец XVI ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, таніроўка. Капліца ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г.

29. Апостал. Канец XVI ст. Дрэва, разьба. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР

30. Іаан Багаслоў. Пач. XVII ст. Дрэва, разьба, рэшткі паліхроміі. Магілёўскі абласны краязнаўчы музей

31. Марыя. Пач. XVII ст. Дрэва, разьба, рэшткі паліхроміі. Магілёўскі абласны краязнаўчы музей

32. Кацярына. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пасерабрэнне. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР

33. Лізавета. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пасерабрэнне. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР

34. Марыя з дзіцем. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Божага цела, г. Нясвіж. ДММ БССР

35. Царскія вароты. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Праабражэнская царква, в. Варанілавічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР

36. Іаан Багаслоў. 1617—1637. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл архангела Міхаіла, г. Навагрудак Гродзенскай вобл. ДММ БССР

37. Фрагмент разьбы алтара. 1-я пал. XVII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Капліца ў в. Мохавічы Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 14 ІМЭФ АН БССР у 1975 г. МСБК АН БССР

38. Галоўны алтар. Каля 1634. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.

39. Іаан Хрысціцель. Каля 1634. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.

40. Казімір. Каля 1634. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.

41. Станіслаў. Каля 1634. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.

42. Галоўны алтар. 1643—1651. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.

43. Галоўны алтар. 1643—1651. Фрагмент. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.

44. Іосіф. 1643—1651. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.

45. Лізавета. 1643—1651. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.

46. Бернардзін Занобія дэ Джыаноціс. Надмагілле Гаштольда. 1539—1541. Камень, разьба. Кафедральны сабор, філіял Дзяржаўнага мастацкага музея Літоўскай ССР

47. Спячае дзіця. Канец XVI — 1-я пал. XVII ст. Фрагмент надмагілля. Мармур, разьба. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

48. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла. Пасля 1588. Камень, разьба. Касцёл Божага цела, г. Нясвіж. Выяўлена экспедыцыяй № 19 ІМЭФ АН БССР у 1976 г.

49. Себасцьян Сала. Надмагілле Льва Сапегі. Пасля 1591 — пасля 1633. Камень, разьба. Касцёл Міхаіла, філіял Дзяржаўнага гістарычнага музея Літоўскай ССР

50. Надмагілле Паўла Сапегі. Пасля 1599 — пасля 1635. Мармур, разьба. Францысканскі касцёл Іаана Хрысціцеля,

в. Гальшаны Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 35 ІМЭФ АН БССР у 1978 г. МСБК АН БССР

51. Надмагілле Паўла Сапегі. Пасля 1599 — пасля 1635. Фрагмент. Мармур, разьба. Францысканскі касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Гальшаны Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 35 ІМЭФ АН БССР у 1978 г. МСБК АН БССР

52. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі). Пасля 1616. Пясчанік, разьба. Касцёл Божага цела, г. Нясвіж. Выяўлена экспедыцыяй № 19 ІМЭФ АН БССР у 1976 г.

53. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Пясчанік, мармур, алебастр, разьба, лепка. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г.

54. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Фрагмент. Мармур, разьба. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл.

55. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Фрагмент. Мармур, разьба. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл.

56. Пліта. 1643. Пясчанік, мармур, разьба. Фарны касцёл у г. Навагрудку. Выяўлена экспедыцыяй № 9 ІМЭФ АН БССР у 1974 г.

57. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла. Пасля 1607. Пясчанік, мармур, разьба. Касцёл Божага цела, г. Нясвіж. Выяўлена экспедыцыяй № 19 ІМЭФ АН БССР у 1976 г.

58. Пінскі разьбяр Ананія. Двухбаковы абраз «Прамудрасць ствары сабе храм». 1499—1525. Правы бок. Дрэва, разьба. Дзяржаўны Рускі музей, г. Ленінград.

59. Пінскі разьбяр Ананія. Двухбаковы абраз «Святы». 1499—1525. Адваротны бок. Дрэва, разьба. Дзяржаўны Рускі музей, г. Ленінград

60. Медаль Стэфана Баторыя. 1582. Золата, ліццё

61. Манаграміст Р. Р. Медаль Стэфана Баторыя. 1582. Серабро, чаканка

62. Манаграміст Н. Д. Медаль Сігізмунда III. 1595. Золата, чаканка

63 а, 63 б. Ян Энгельгарт. Медаль біскупа Валовіча з відам Вільні на адвароце. 1626. Золата, ліццё

64. Хануш Трыльнер. Медаль Уладзіслава IV. Золата, ліццё

65 а, 65 б. Хануш Трыльнер. Медаль Уладзіслава IV з абеліскам і відам асаджанага Смаленска на адвароце. 1641. Серабро, чаканка

66. Петра Перэці. Галоўны алтар. Каля 1677. Фрагмент. Стука, ляпніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 35 ІМЭФ АН БССР у 1978 г.

67. Петра Перэці. Хрышчэнне. Каля 1677. Стука, ляпніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.

68. Петра Перэці. Марыя Магдаліна, якая абмывае ногі Хрысту. Каля 1677. Стука, ляпніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.
69. Петра Перэці. Варфаламей. Сіман. Каля 1677. Стука, ляпніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.
70. Петра Перэці. Дзева Марыя. Каля 1677. Стука, ляпніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.
71. Ян Хедэль. Галоўны алтар. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
72. Ян Хедэль. Іакім. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
73. Ян Хедэль. Ганна. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
74. Ян Хедэль. Людміла. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
75. Ян Хедэль. Гіяцынта. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
76. Удальрык. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Касцёл Узнясення Марыі, г. п. Дзятлава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 9 ІМЭФ АН БССР у 1974 г.
77. Міхаіл. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Касцёл Узнясення Марыі, г. п. Дзятлава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 9 ІМЭФ АН БССР у 1974 г.
78. Себасцьян. 2-я пал. XVII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл архангела Міхаіла, г. Навагрудак. ДММ БССР
79. Казімір Круповіч. Распяцце. 1696. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Ваўкавыскі р-н Гродзенскай вобл. ДММ БССР
80. Царскія вароты. Каля 1690. Дрэва, разьба, паліхромія. Юраўская царква, г. Віцебск. ДММ БССР
81. Царскія вароты. Каля 1690. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Юраўская царква, г. Віцебск. ДММ БССР
82. Царскія вароты. Каля 1690. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Юраўская царква, г. Віцебск. ДММ БССР
83. Старац Іпаліт. Распяцце. Канец XVII ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія
84. Галоўны алтар. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.
85. Павел. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
86. Пётр. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
87. Бакавы алтар маці боскай Ружанцовай. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.
88. Юры. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск

89. Антоній з дзіцем. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
90. Антоній з дзіцем. Каля 1730. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
91. Лука. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
92. Мацфей. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
93. Марк. Каля 1730. Дрэва разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
94. Павел. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
95. Галоўны алтар. 1726. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Камаі Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 23 ІМЭФ АН БССР у 1977 г.
96. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Дрэва, разьба, таніроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна. Выяўлены экспедыцыяй № 14 ІМЭФ АН БССР у 1975 г.
97. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Дрэва, разьба, таніроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна.
98. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Дрэва, разьба, таніроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
99. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Дрэва, разьба, таніроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
100. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Самуіл. 1737—1760. Дрэва, разьба, таніроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
101. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Андрэй. 1737—1760. Дрэва, разьба, таніроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
102. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Апостал. 1737—1760. Дрэва, разьба, таніроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
103. Іакім. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікалаеўская царква, в. Вярховічы Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 52 ІМЭФ АН БССР у 1980 г. МСБК АН БССР
104. Ганна. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікалаеўская царква, в. Вярховічы Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР
105. Саваоф. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г. МСБК АН БССР
106. Архангел Міхаіл. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, па-

ліхромія. Касцёл Раства багародзіцы, в. Трабы Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 24 ІМЭФ АН БССР у 1976 г. МСБК АН БССР

107. Апостал. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Троіцкая царква, в. Зёлава Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 58 ІМЭФ АН БССР у 1981 г. МСБК АН БССР

108. Ян Непамук. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Святадухаўская царква, в. Вялікае Падлессе Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 33 ІМЭФ АН БССР у 1978 г.

109. Хрыстос перад Пілатам. Сярэдзіна XVIII ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Успенская царква, в. Тэўлі Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР

110. Хрыстос перад Пілатам. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Мікалаеўская царква, в. Азяты Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР

111. Хрыстос перад Пілатам. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Слонімскі р-н. Выяўлены экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1982 г. МСБК АН БССР

112. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г.

113. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г.

114. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Петрапаўлаўская царква, в. Гарадзішча Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. МСБК АН БССР

115. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Петрапаўлаўская царква, в. Гарадзішча Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1979 г. МСБК АН БССР

116. Себасцьян. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Сталовічы Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 38 ІМЭФ АН БССР у 1979 г. МСБК АН БССР

117. Лялькі. Магілёўская батлейка. XIX ст.

118. Разьбяр Пятра. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікалаеўская царква, в. Нягневічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР

119. Разьбяр Марка. Іаан. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікалаеўская царква, в. Нягневічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР.

120. Хрыстос ля слупа. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Царква Маці боскай, в. Сакалова Брэсцкай вобл.

Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР

121. Апостал. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.

122. Павел. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.

123. Пётр. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.

124. Апостал. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Ушэсця, в. Адэльск Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 14 ІМЭФ АН БССР у 1975 г.

125. Марыя Магдаліна. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. в. Таркачы Гродзенскай вобл.

126. Марыя Магдаліна. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. в. Таркачы Гродзенскай вобл.

127. Казімір. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл дзевы Марыі, в. Парэчча Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 80 ІМЭФ АН БССР у 1982 г.

128. Ян Непамук. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Міхайлаўскі касцёл, в. Лужкі Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 7 ІМЭФ АН БССР у 1972 г.

129. Маці боская. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба. в. Сопкаўшчына Мінскай вобл. Калекцыя Я. М. Сахуты

130. Хрыстос. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, в. Сопкаўшчына Мінскай вобл. Калекцыя Я. М. Сахуты

131. Іаан Багаслоў. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, в. Сопкаўшчына Мінскай вобл. Калекцыя Я. М. Сахуты

132. Распяцце. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія, в. Моладава Брэсцкай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.

133. Смуткуючы Хрыстос. Пач. XIX ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Троіцкі касцёл, в. Косава Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г. МСБК АН БССР

134. Архангел Міхаіл. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, метал, разьба, прасечка, в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР.

135. Іосіф з дзіцем. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, метал, разьба, прасечка. в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР

136. Юры. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, метал, разьба, прасечка. в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР

137. Распяцце з прадстаячымі. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, паліхромія. в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР

138. Распяцце з прадстаячымі. 1-я пал. XIX ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. в. Забалаць Гродзенскай вобл, ДММ БССР

139. Апостал Пётр. Канец XVIII — пач. XIX ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Капліца ў в. Прошкава Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 7 ІМЭФ АН БССР у 1972 г. МСБК АН БССР

140. Апостал Павел. Канец XVIII — пач. XIX ст. Дрэва, разьба, таніроўка. Капліца ў в. Прошкава Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 7 ІМЭФ АН БССР у 1972 г. МСБК АН БССР

141. Апостал Павел. Канец XVIII — пач. XIX ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, таніроўка. Капліца ў в. Прошкава Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 7 ІМЭФ АН БССР у 1972 г. МСБК АН БССР

142. Фрагмент свечачніка. Пач. XIX ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікольская царква, в. Косава Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г. МСБК АН БССР

# Паказальнік імён скульптараў

# Змест

Научное издание

ЛЕОНОВА АЛЛА КОНСТАНТИНОВНА

**ДРЕВНЕБЕЛОРУССКАЯ СКУЛЬПТУРА**

Минск, издательство «Навука і тэхніка»

*На белорусском языке*

Навуковае выданне

ЛЯВОНАВА АЛА КАНСТАНЦІНАЎНА

**СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЯ СКУЛЬПТУРА**

Загадчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*

Рэдактар *М. А. Вячорка*

Мастак *Г. І. Мацур*

Мастацкі рэдактар *А. А. Кулажэнка*

Тэхнічны рэдактар *А. У. Скакун*

Карэктар *З. Я. Губашына*

ІБ № 3138

Друкуецца па пастанове РВС АН БССР.

Здадзена ў набор 19.06.89. Падпісана ў друк 04.06.90. АТ 04689. Фармат 70×90¹/₁₆. Папера мял. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 15,21. Ум. фарб.-адб. 44,31. Ул.-выд. арк. 15,0. Тыраж 960 экз. Зак. № 2700. Цана 5 р. 50 к.

Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук БССР і Дзяржаўнага камітэта БССР па друку. 220600. Мінск, Жодзінская, 18.

Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005. Мінск, Чырвоная, 23.

Мінск
«Навука і тэхніка»

